REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG,

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XX. Band. 2. Heft.

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1897

☞ Dieses Heft enthält je eine Beilage der Firmen **Fischer & Franke**, Buch- und Kunstverlag in **Berlin W.**, Potsdamerstr. 121 g (früher in Gr.-Lichterfelde) und **Hermann Walther**, Verlagsbuchhandlung in **Berlin SW. 46.** Wir emfehlen dieselben der freundlichen Beachtung unserer Leser bestens.

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Soeben erschien:

DAS KUPFERSTICHKABINET

NACHBILDUNGEN NACH WERKEN DER GRAPHISCHEN KUNST DES XV. BIS ANFANG DES XIX. JAHRHUNDERTS.

Monatlich 1 Heft mit 8 Facsimiletafeln

in gross-folio (fast doppelte Grösse dieses Prospectes) in würdiger Ausstattung

zum Preise von 1 Mark.

Man abonnirt auf einen Jahrgang von 12 Heften in jeder Buch- und Kunsthandlung.

Je mehr auf der einen Seite der Kupferstich als reproductive Technik durch die modernen mechanischen Verfahren in den Hintergrund gedrängt wird, desto mehr kommt er andererseits als selbstständige Kunst bei der jüngeren

leiten, ist die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung zu dem Entschlusse gekommen, sich die Mittel moderner Reproductionstechnik, welche eine Nachbildung ermöglicht, die geeignet ist, das Original vollständig zu ersetzen, zu

dieser Blätter eine ausgiebige Quelle anregender Unterhaltung und reicher Belehrung auch in geschichtlicher und kulturgeschichtlicher Hinsicht sein.

Unser Bestreben geht dahin, im Laufe der Zeit in diesem Werke ein vollstän-

Illustrationsprobe aus dem Lieferungswerke „Das Kupferstichkabinet“.

Hans Burgkmair (1471—1531), Schüler und Freund Albrecht Dürers.

Kaiser Max und dessen junge Gemahlin, jedes des anderen Sprache erlernend.

Holzschnitt aus dem „Weisskunig", einem Werke des Kaiser Max, welches den „Theuerdank" ergänzen und das politische Leben des Kaisers schildern sollte, durch dessen Tod aber in seiner Fertigstellung unterbrochen wurde. Mit der Illustration wurden beauftragt: **Hans Burgkmair, Hans Schäuffelein und Hans Springinklee.**

Für Heft I sind vorgesehen Blätter von A. Mantegna, M. Brosamer, A. Dürer, A. van Ostade, Jegher nach Rubens, Hollar nach Van Dyck, J. E. Ridinger, Delaunay nach Freudenberg.

EMIL HERRMANN SENIOR, LEIPZIG.

Kunstlergeneration wieder in Aufnahme. Besonders die Malerradirung erfreut sich wieder ihrer grossen verdienten Beliebtheit und wird von vielen Künstlern und in verschiedenen, zu ihrer Förderung begründeten Radirvereinen mit Eifer gepflegt.

Hand in Hand mit der Beachtung, die man dem modernen Kupferstiche zollt, geht aber beim grossen Publicum auch ein wachsendes Interesse für die Erzeugnisse graphischer Kunst der früheren Jahrhunderte. Jedoch nur wie wenigen, mit Glücksgütern besonders gesegneten ist es möglich, die kostbaren, aber auch sehr kostspieligen Originale der Meisterwerke eines Dürer, Rembrandt, Ostade u. s. w. in ihren Besitz zu bringen.

Um nun die prächtigen Erzeugnisse der graphischen Kunst unserer Vorfahren wieder zum Gemeingute Aller zu machen und ihnen dadurch den Platz anzuweisen, welcher ihnen mit Recht in unserem Volksleben gebührt, damit sie helfen, den durch moderne Auswüchse krankhafter Strömungen vielfach irregeführten Geschmack zu bilden und in die richtigen Bahnen des ewig Schönen zu

Nutze zu machen und in monatlichen Heften **zum Preise von nur 1 Mark** das Beste, was auf diesem Gebiete vom XV. bis Anfang des XIX. Jahrhunderts geleistet ist, herauszugeben.

Da schon die Veröffentlichungen, welche Nachbildungen von Meisterwerken der Malerei, die, ohne Farbe und bedeutend verkleinert, doch nur ein sehr schwaches Abbild des Originales geben können, beim Publikum sich einer grossen Beliebtheit erfreuen, wie viel mehr sollte dies bei einem Unternehmen der Fall sein, das dem Beschauer die besten Werke einer Kunst vor Augen führt, fast gerade so, wie sie vor Zeiten aus der Hand des Meisters hervorgegangen.

Auch auf die kulturgeschichtliche Seite der Veröffentlichungen wollen wir nicht unterlassen hinzuweisen; während die Malerei der früheren Jahrhunderte grösstenteils im Dienste der Kirche stand und daher das profane Leben fast ganz ausser Acht liess, zeigen uns die Werke des Kupferstiches und Holzschnittes auch das öffentliche und private Leben unserer Altvordern von allen, selbst von den intimsten Seiten. Es wird daher die geplante Veröffentlichung

diges Bild der Entwicklung graphischer Kunst vom XV. bis XIX. Jahrhundert zu geben, jede Technik, jede Nation, jede Zeit soll darin in gleicher Weise berücksichtigt werden.

Wir glauben mit dieser Veröffentlichung auch der Bildung des Geschmackes im grossen Publicum, der Verbreitung kunst- und kulturgeschichtlicher Kenntnisse über den Kreis der Fachleute hinaus einen Dienst zu leisten, indem wir versuchen, die Freude am Genuss des Schönen in die weitesten Kreise zu tragen.

Möge die Gunst des Publicums, die zum Fortbestehen des Unternehmens unumgänglich nothwendig ist, uns bei unserem Vorhaben unterstützen, damit es für die Allgemeinheit ein lehr- und segensreiches, und für jeden einzelnen ein genussreiches werde.

Abonnements nehmen alle Buch-, Kunst- und Zeitungshandlungen entgegen, wo solche nicht in der Nähe, macht man Bestellung direct bei der Verlagsbuchhandlung

Fischer & Franke,
Buch- und Kunstverlag
Gr. Lichterfelde-Berlin.

Toscanische und oberitalienische Künstler in Diensten der Aragonesen zu Neapel.

Von **C. von Fabriczy.**

Dreimal im Verlaufe des Quattrocento fand ein ausgiebiger Zuzug fremder Künstler nach Neapel statt. Zu Beginn des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts hält die Renaissance mit der Aufstellung des Grabmals Brancacci in S. Angelo a Nilo dort ihren Einzug, und in ihrem Gefolge kommen zu kürzerem oder längerem Aufenthalt Michelozzo, Giov. da Miniato, Andrea da Firenze aus Toscana, Leonardo da Besozzo aus der Lombardei nach dem Süden. Um die Mitte des Jahrhunderts zieht der Bau des Triumphbogens Alfonso's I. und was sonst an Unternehmungen damit zusammenhängt, eine ganze Schaar von Bildnern aus allen Theilen der Halbinsel nach Neapel. Im letzten Viertel aber rufen die Baupläne und Kriegsunternehmungen Alfonso's von Calabrien, wie seine Prachtliebe im allgemeinen nicht wenige der ersten künstlerischen Kräfte jener Zeit an seinen Hof. Nicht mit jenen frühesten Ankömmlingen wollen wir uns im Folgenden beschäftigen — es schliesst dies schon die im Titel unseres Artikels angedeutete Umgrenzung seines Gegenstandes aus; auch die Epoche Alfons' I. soll uns diesmal nicht locken, — ihr gedenken wir bald eine besondere ausführliche Studie zu widmen. Wir haben es hier, im Gegentheil, ausschliesslich mit der jüngsten Invasion aus der Zeit Alfonso's II. zu thun, wobei wir unsere Mittheilungen auf die italienischen Künstler ausserneapolitanischer Herkunft, und zwar auch unter ihnen auf jene allein beschränken, die in Diensten des Königshauses beschäftigt waren. Für sie bieten nämlich die Rechnungsvermerke der königlichen Finanzkammer über die Einnahmen und Ausgaben des Hofes, — die sog. „Cedole di Tesoreria", deren das Staatsarchiv zu Neapel in mehren hundert Bänden eine im Wesentlichen ununterbrochene Folge seit dem Beginn der aragonesischen Herrschaft bewahrt, ein reiches, wenn auch nicht lückenloses urkundliches Material. Es vollständiger und methodischer, als bisher geschehen, für den in Rede stehenden Zweck auszubeuten, war der Zweck eines längeren Studiums, das wir in den ersten Monaten des Jahres 1895 der Durchforschung der 167 Bände, die sich auf die aragonesische Epoche beziehen, widmen durften, und dessen Ergebnisse in den folgenden Blättern niedergelegt sind. Ihre Veröffentlichung erschien auch nach dem, was

aus jenen Quellen bisher schon publicirt worden war, nicht überflüssig. Es hatte nämlich schon vor 15 Jahren Cam. Minieri-Riccio für die Zeit Königs Alfonso I. (1437—1458) aus der betreffenden Serie der Cedole Regesten ausgezogen, die sich auf die gesammte Regierungsthätigkeit dieses Herrschers ausdehnten, eben deshalb aber manche Nachricht von künstlerischem Interesse übersahen.[1]) Bald darauf gab N. Barone für die folgende Periode von 1460 bis 1504 (für die zwischenliegenden beiden Jahre fehlen die Cedole) ähnliche Auszüge, die bei gleicher Ausdehnung auf den gesammten Stoff von den erwähnten Versehen und Auslassungen auch nicht frei blieben.[2]) Dann benutzte G. Filangieri in seinem grossen Werke[3]) für die chronologischen Prospecte einzelner Künstler die von seinen beiden Vorgängern aus den Cedole gewonnenen Daten, ohne jedoch — wie es scheint — jene von Neuem auf das einschlägige Material durchgenommen zu haben. Endlich hat E. Percopo in einer Reihe von noch nicht abgeschlossenen Studien über die Schriftsteller und Künstler am aragonesischen Hofe reichlich aus unserer Quelle geschöpft, und dabei sich namentlich das Verdienst erworben, die Belegstellen daraus zum ersten Male im Wortlaute mitzutheilen.[4]) Aber selbst seinem Fleisse ist — wenigstens für die Nachrichten über Künstler, wie sich am betreffenden Orte ergeben wird — mancher Beleg entgangen, den uns aufzufinden vergönnt war (womit wir nicht gesagt haben wollen, dass unsern Nachfolgern nicht auch noch ähnliche Funde beschieden sein könnten). Dann aber erschöpfen die Erläuterungen, womit er die urkundlichen Belege begleitet, den Stoff in manchen Fällen nicht, und sind in anderen nicht frei von Versehen, immer nur die zu den Notizen über die Künstler verstanden, denn bei jenen über die Schriftsteller beherrscht er — als Specialforscher auf litterarischem Felde — den Gegenstand in vollem Umfang und seltener Präcision. Endlich hat er einige der in Betracht kommenden Meister — wenigstens soweit seine Studien bisher vorliegen — gar nicht behandelt.

Ueber die Anordnung, die wir dem Stoffe gegeben, genügen wenige Worte. Wir lassen die Meister nach der Bedeutung ihrer Wirksamkeit im königlichen Dienste auf einander folgen, geben zuerst das urkundliche Material im getreuen Wortlaut, und knüpfen daran jeweils einen Commentar, der nach Bedürfniss in einzelnen Fällen auch über den von jenem begrenzten Rahmen hinausgreift.

---

[1]) C. Minieri-Riccio, Alcuni fatti die Alfonso I. di Aragona, im Archivio storico per le provincie napoletane vol. VI, 1881.

[2]) N. Barone, Le cedole di Tesoreria dell' Archivio di Stato di Napoli dall' anno 1460 al 1504, im Archivio stor. per le prov. nap. vol. IX (1884) und X (1885). Wir haben die Mittheilungen Barone's im Repertorium XI, 200—202 kurz resumirt.

[3]) G. Filangieri, Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie Napolitane. Napoli 1883—92, VI volumi.

[4]) E. Percopo, Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi, im Arch. stor. p. le prov. nap. vol. XVIII (1893), XIX (1894) und XX (1895).

Giuliano da Majano.[5])

I. vol. 116 fol. 48t. 2 marzo 1485. A. Giuliano e Antonio Gondj mercantj fiorentinj vintiduj duc. quatro t[arì] et sono per la valuta di ventj fiorinj dj grossj che per hordinagione del ditto S^re [Alfonso duca di Calabria] pagorono in Firenze a Juliano di Lionardo di Malano (sic) architettore qualj venne quj in Napolj al servizio di Sua S^ria, et per loro a Bilicozo Gondj [Sohn des Giuliano Gondi, der dem väterlichen Bankgeschäfte in Neapel vorstand] XXIId. IIIIt.[6])

II. vol. 116 fol. 59t. 27 aprile 1485. A Lupes spagnuolo, cozzone, vinti d. corentj et sono per lo prezo di una mula baia scura, la quale lo Illmo duca di Calabria ha donata graziosamente a Juliano da Maiano, architettore fiorentino, per causa che in dì passati venne qua per servigio del ditto S^re e per fare certj disegnj e fabriche XXd.

III. vol. 116 fol. 60. 27 aprile 1485. A. Juliano di Maiano di Firenze, architettore, novantasej d. corentj, et sono che lo Illmo S. duca li comanda dare graziosamente, per causa di certj disegni ha fattj per la Maesta del S. re et sua S^ria LXXXXVId.

IV. 17 febrajo 1487. In tale giorno S. J. S. [Alfonso duca di Calabria] cominciò a dare ordine, a fare fabbriche, e mandò per messer Juliano disegnatore a Fiorenza (Effemeridi delle cose fatte per il duca di Calabria di Joampiero Leostello da Volterra, abgedruckt bei G. Filangieri, Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane, Napoli 1883 segu. vol. I pag. 132).[7])

V. vol. 123 fol. 161 t. 29. maggio 1487. A Juliano Gondi mercante fiorentino vinti nove duc. datigli per banco di Franc°. Nany e sonno per la valuta di XXVI fiorini e $^1/_4$ larghi che per ordine del Illmo S. duca di Calabria a fatti pagar in Firenza ad Juliano de Mayano che fa certe opere per lo dicto Sor XXVIIIId. IIt

VI. vol. 123 fol. 178t. 8 agosto 1487. A Juliano et herede d'Antonio Gondy ducento trenta duy ducati e sonno per la valuta de CC. d. d'oro L^a[rghi] che in lo mese de luglio passato fecero pagar in Firenza a Juliano da Mayano per fare certi disegni per lo Illmo S. duca de Calabria CCXXXIId.

VII. vol. 123 fol. 185. 29 agosto 1487. A. Biasino d'Antonio Castruzzo

---

[5]) Von den nachfolgenden Urkunden hat Percopo alle aus den Cedole di tesoreria stammenden, ausser No. V, VII, XII und XIV, die hier zum ersten Male abgedruckt werden, im Wortlaut im Archivio stor. napol. XIX. 578 und 579, — N. Barone nur I, II, VI, VII und XI im Auszug ebendort IX, 603, 623, 624 und 634 veröffentlicht.

[6]) Der neapolitanische Ducat zerfiel in 5 tarì = 10 carlini = 100 grana und war im Werth etwa gleich $^9/_{10}$ des florentinischen Goldguldens.

[7]) Wir ergänzen die Urkunden der Cedole durch einige dem Tagebuche des bekannten Familiaren des Herzogs Alfonso entnommenen Angaben (No. IV, XV, XVI und XVII), sowie durch zwei Notariatsurkunden (No. IX und XIII), die unseren Helden betreffen.

vetturale vinticinque duc. e sonno per vettura de dui modellj a portati de Firenza a Napolj per disegno de uno palazo e per vettura de dui casse dove so[no] dui para de barde (zwei paar Pferdeharnische) de Napoli a Milano quale lo Illmo S. duca manda al duca de Bary [Lodovico il Moro] XXVd. IIt.

VIII. vol. 123 fol. 187. 30 agosto 1487. A Juliano de Mayano fiorentino dui duc. tre t[arì] lo Illmo S. duca de Calabria li comanda dare graciosamente per ne pagare la hosteria dove e stato più jorny IId. IIIt.

IX. 27 Nov. 1487. Promissio pro magistro Juliano de Mayano. Die XXVII. mensis Novembris sexte Ind. [1487] Neapoli constitutus in nostri presencia nobilis vir Ser Johannes Altobande de Florentia procuratore ad infrascripta et alia, ut dixit, Reverendissimi in Xpisto patris et domini domini Geronimi tituli sancti Grisogoni presbiteri cardinalis, ac procuratore similiter, ut dixit, fabrice sancte Marie de Laurito, sponte asseruit coram nobis et honorabili viro magistro Juliano de Mayano de Florencia architecto presenti dictum Reverendissimum dominum cardinalem Geronimum eius principalem teneri et debitorem esse eidem magistro Juliano in ducatis mille vel circa de auro in auro, salvo meliori calculo, racione fabrice noviter constructe et construende per eumdem magistrum Julianum in dicta ecclesia sancte Marie de Laurito. Volensque propterea dictus ser Johannes procurator ut supra eidem magistro Juliano de huiusmodi pecunie quantitate ut supra debita ad presens in partem satisfacere, non habens nomine et pro parte dicti domini cardinalis, ut dixit, pecuniam pre manibus aurum vel argentum unde posset eidem magistro Juliano de dictis ducatis mille satisfacere, sed habens, ut dixit, nomine dicti domini cardinalis in abbacia sancte Marie de la Fenara subscriptas quantitates victualium et rerum videlicet: In primis thumulos duos mille grani. Item thumulos quingentos ordei et speltre. Item decinas octingentas lini, sicut ad convencionem devenit cum dicto magistro Juliano sponte predicto di coram nobis . . . . promisit . . . . eidem magistro Juliano presenti dictam quantitatem victualium et lini, videlicet dictam quantitatem grani ad mensuram civitatis Neapolis ad rationem tareni unius et granorum decem pro quolibet thumulo, dictam quantitatem ordei ad mensuram predictam ad rationem tareni unius pro quolibet thumulo, dictam quantitatem speltre ad rationem granorum quindecim pro quolibet thumulo, et dictam quantitatem lini ad rationem tareni unius pro quolibet decina integre et ad plenum . . . . . in partem satisfactionis ducatorum ducatorum mille de auro dare traddere et assignare eidem magistro Juliano seu domino Simeoni canonico theanensi nomine et pro parte ipsius magistri Juliani . . . . . (Archivio notarile di Napoli, protocolli del notaro Franc. Russo, anno 1487—88 a carta 108, publizirt bei G. Filangieri, Documenti ecc. III, 163).

X. vol. 123 fol. 255. 5 giugno 1488. A Juliano de Mayano vinti ducati e sonno per despesa li bisognara far andando de Napolj ad Capua, Marzanise e altri lochy per servicio del Illmo S. duca de Calabria XXd.

XI. vol. 123 fol. 267t. 2 agosto 1488. A Vincenso de Casanova studiante de medicina quatro ducati e sonno per lo salario suo de uno mese e stato alla cura de Juliano de Mayano architettore fiorentino quale sta alli servitij del S. duca IIIId.

XII. vol. 123 fol. 302t. 31 dec. 1488. A Bellicozo Gondi mercante fiorentino quarantauno ducato et dodicj gr[ana] e mezzo, e sonno cioe ducati XXIIII gr. XII$^1/_2$ per la valuta de XXV f. d'oro in oro che Juliano et rede d'Ant^o Gondi hanno pagato in Fiorenza a Juliano de Mayano in parte de una cona fa fare là per lo S. duca; et XII f. gr. X$^1/_2$ d'oro in oro che li detti pagarono in Pisa a Rogiery de Santo Martino che stava là per conducere certe quantita de mattunj in Napolj per le fabriche del ditto S. de quali dara conto — XXXXId XIIgr.

XIII. 8. jan. 1489. In einem unter diesem Datum abgeschlossenen Uebereinkommen zwischen dem Holzschnitzer Niccolò di Tommaso da Squillace und der Opera der Kirche S. Eligio Maggiore al Mercato zu Neapel wird das Modell oder die Zeichnung zu einem Felde (quatrum) der Cassettendecke der letzteren sammt der dazugehörigen Umrahmung (cornezione) als von Giuliano da Majano geliefert angeführt: quamdam intemplaturam quatrorum seu modellorum factam secundum quatrum datum per honorabilem Julianum de Mayano de Florentia cum cornezione (nach den Protokollen des Notars J. Ingrignetti v. J. 1489—90 fol. 44 im Notariatsarchiv zu Neapel mitgetheilt bei G. Filangieri, Documenti etc. III, 162).

XIV. vol. 123, fol. 316. 16 febr. 1489. A Belliroczo Gondi Cento cinquanta quatro ducati correnti, e sonno per la valuta de CXL d. larghi, a pagati in Fiorencza ad Juliano da Mayano architectore per ordine del S. duca CLIIIId.

XV. 16 julij 1489 . . . . . Et vide [Alfonso duca di Calabria] la casa di Lionardo Como et a quello dato alchuno suo judicio: che noviter se fabricava: li fece collatione (Effemeridi di Leostello bei G. Filangieri Documenti ecc. I, 240).

XVI. 15 ottobre 1490. Sua J. S. [il duca di Calabria] havendo nova che mastro Mariano de Vayano (sic) fiorentino, homo experto in la fabrica et in desegni stava malissimo ci mando li soi medici et pratichi et ordino, che non li mancasse alcuna cosa, ut moris sui erat erga suos. Et quello stava a sua provisione et facea fare sue fabriche de la Duchesca et del Poggio. Et demonstrava sua S. J. che certo l'increscea la malattia de quello: ad ogni hora lo mandava a visitare (Effemeridi ecc. l. c. I, 377).

XVII. 17 ottobre 1490. Et nocte hora VI. morio lo sopradicto Mariano (sic) Fiorentino (Effemeridi ecc. l. c. I, 378).

Es war im Februar 1485, dass Giuliano da Majano, zu jener Zeit vorzugsweise mit dem Ausbau der Dome von Faenza und Loreto be-

schäftigt, durch Alfons Herzog von Calabrien, Sohn Königs Ferdinand I von Florenz nach Neapel berufen wurde. Denn in Doc. I vom 2. März 1485 wird seine Ankunft schon im Prœteritum erwähnt. Nach dem Zeugniss von Doc. II, das von dem Geschenk eines Maulthiers durch den Herzog an Giuliano berichtet, war er gekommen, um „certj disegnj e fabriche" für Alfonso auszuführen, und wir erfahren durch Doc. III, dass er schon am 27. April desselben Jahres für seine Entwürfe mit 96 Ducaten belohnt wird. Und zwar heisst es dort ausdrücklich, dass sie „per la Maesta del Signor re et sua Signoria (den Herzog)" gemacht waren. Da Alfons seine eigenen grossen Bauten (wie wir gleich sehen werden) erst einige Jahre später begann, so kann es sich im vorliegenden Falle nur um das Project zu der Porta Capuana gehandelt haben, wozu ja König Ferdinand den Grundstein schon im Jahre vorher feierlich gelegt hatte.[8]) In der That schreibt ja die Tradition und auf ihr fussend auch Vasari ihren Bau unserm Meister zu. Doch hat Giuliano wohl nur den Entwurf dazu geliefert, während dessen Ausführung den Händen einheimischer Werkmeister anvertraut wurde, — da sein Aufenthalt in Neapel wenig über ein halbes Jahr (etwa bis August 1485) dauerte und er sodann erst wieder nach Verlauf voller zweier Jahre dahin zurückkehrte. Es ist denn auch, während die Gesammtconception des Werkes deutlich die florentiner Schule Brunelleschi's verräth, dem Detail der Ausführung, namentlich in der Schwere und Häufung des plastischen Ornamentes, ebenso untrüglich der Charakter der neapolitanischen Kunstübung jener Epoche aufgeprägt. Im Uebrigen wurde an der Porta auch noch während des zweiten Aufenthaltes Giuliano's in Neapel fortgebaut. Es bezeugt dies ein Vertrag, der mit dem Bildhauer Jacopo della Pilla aus Mailand am 15. April 1488 betreffs Lieferung von Marmor dazu abgeschlossen wurde.[9])

Was Giuliano von Neapel abrief, waren seine Verpflichtungen gegenüber dem Bau von S. Maria zu Loreto. Schon am 14. März 1485 schreibt der Bauherr, Cardinal Girolamo Basso-Rovere an seinen dortigen Generalvicar, Giuliano habe versprochen, gleich nach Ostern (3. April) dahin zu kommen. Allein seine Ankunft in Loreto scheint sich viel länger, wohl bis Juli oder August verzögert zu haben, denn erst am 22. September werden Arbeiten, die er dort angeordnet hatte, ausbezahlt. Zwischen October und December 1485 muss Majano nach Florenz zurückgereist sein, denn in den ersten Tagen des Januars 1486 urgirt der Cardinal Basso-Rovere wieder seine Rückkehr nach Loreto, die indess — wie einem Briefe des Cardinals vom 7. März 1486 zu entnehmen — erst in der ersten Hälfte des März erfolgte.[10]) Und am 11. Mai finden wir den Meister wieder in Florenz,

[8]) Catalani, Discorso sui monumenti patrii, Napoli 1846 pag. 47; Scip. Volpicella, Principali edifizi di Napoli, 1859 pag. 3 sgg. und Mich. Schipa, Porta Capuana in der Zeitschrift Napoli nobilissima, vol. III 1894 pag. 49 sgg.

[9]) S. weiter unten bei Giacomo della Pila, doc. VII.

[10]) Archivio storico dell'arte vol. I pag. 417, 419 e 420 (Gianuizzi, Doc. ined. sulla basilica loretana).

an der Berathung über die Anlage der Pforten von S. Spirito theilnehmend.[11]) In dem Zeitraum vom 11. Mai 1486 bis Februar 1487, wo er, wie wir gleich sehen werden, die zweite Berufung nach Neapel erhielt, scheint sich Giuliano mit dem Entwurf des Chorgestühls für den Dom zu Perugia befasst zu haben, dessen Ausführung er dann wegen Ueberhäufung mit anderen, wichtigeren Aufträgen Domenico del Tasso überliess, der es 1491 vollendete.[12])

Ein Eintrag vom 17. Februar 1487 in dem Tagebuche Leostello's (Doc. IV) belehrt uns, Herzog Alfonso habe zu dieser Frist (nachdem er das Jahr zuvor den Aufstand der Barone unterdrückt und am 17. December 1486 seinen Siegeseinzug in die Hauptstadt gefeiert hatte) den Befehl zur Inangriffnahme der von ihm geplanten Bauten — es sind der Palast und Garten von Poggio Reale und die Duchesca darunter zu verstehen — gegeben und um Giuliano da Majano nach Florenz geschickt.[13]) Ob dieser sich daraufhin zur Entgegennahme der Aufträge und allenfalls auch zur Orientirung über die Oertlichkeit der aufzuführenden Bauten sofort nach Neapel begeben habe, wird durch keine urkundliche Angabe sichergestellt. Auf alle Fälle war dieser eventuelle Aufenthalt ganz kurz, und der Meister arbeitete seine Pläne und Modelle in Florenz aus. Dies bezeugen Doc. V und VI, die im Mai und Juli 1487 an Majano geleistete Zahlungen von 29 und 232 Ducaten für „certe opere, certi disegni per lo Illmo S. duca de Calabria" verzeichnen. Als Ergebniss seiner Arbeit langen dann Ende August zwei Modelle in Neapel an (Doc. VII), und mit ihnen zugleich kommt auch Giuliano — Zeichnungen, Anschläge und was sonst noch erforderlich, mit sich bringend (Doc. VIII vom 30. August 1487 registrirt die ihm vom Herzog erstatteten Kosten eines mehrtägigen Aufenthaltes im Gasthause, zu dem er offenbar gezwungen war, ehe er eine für längeren Aufenthalt passende Wohnung gemiethet hatte). In dem Doc. VII heisst es, beide mitgebrachte Modelle seien für einen und denselben Palast bestimmt gewesen; dann waren es Alternativprojecte für Poggio Reale. Es ist aber auch möglich, ja wahrscheinlicher, dass die Angabe des Rechnungseintrags auf Unkenntniss oder Irrung des betreffenden Schreibers beruht, und dass das zweite der Modelle für die Duchesca

---

[11]) Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892 S. 203 Anm. 2. Der Brief Sangallo's, der die Anwesenheit Giul. da Majano's bezeugt, findet sich publicirt bei Pini e Milanesi, Scrittura degli artisti italiani, Firenze 1869 vol. I No. 89, und unter Klarlegung seines richtigen Datums bei Uzielli, Paolo dal Pozzo Toscanelli, Firenze 1892 pag. 123.

[12]) Giornale di erudizione artistica, Perugia, vol. I (1872) pag. 97. Del Tasso war urkundlich zu Beginn 1488, wahrscheinlich aber auch schon früher in Perugia mit der fraglichen Arbeit beschäftigt (l. c. pag. 70 No. 21).

[13]) Auch Summonte erwähnt in seinem bekannten Brief an M. A. Michiel vom Jahre 1524 (publicirt von Cicogna in den Memorie dell'Istituto Veneto vol. IX pag. 411—416) Giuliano als einen der zum Ausbau von Poggio Reale berufenen fremden Architecten.

bestimmt war. Denn dass beide Anlagen zu gleicher Zeit im Baue waren, ist ebenso bestimmt, wie nunmehr die Tradition, die sie seit jeher unserem Meister zuschrieb, durch das ausdrückliche Zeugniss des Augenzeugen Leostello (Doc. XVI: facea fare sue fabriche de la Duchesca et del Poggio) besiegelt erscheint. Was über Bau und fernere Schicksale beider Schöpfungen sich aus gleichzeitigen und späteren Quellen ermitteln liess, hat ein neapolitanischer Forscher in den unten angeführten Studien zusammengestellt.[14]) Ausser den dort erwähnten Beschreibungen giebt uns heute nur noch der von Serlio im III. Buche seiner „Architettura" nicht ganz wahrheitsgetreu mitgetheilte Grundriss und Durchschnitt von Poggio Reale eine Idee von der seit Langem spurlos untergegangenen Pracht des einen der beiden Lustschlösser Alfonso's. Mit welcher Hast übrigens diese Bauten vom Herzog betrieben wurden, darüber erhalten wir aus einer Aufzeichnung Leostello's einen Begriff, wonach jener schon am 2. Juni 1488, also nicht einmal ein volles Jahr nach Beginn der Arbeiten, den König im neuen Palast von Poggio Reale bewirthete. Ueber die Bauausführung geben zahlreiche Rechnungsvermerke in den Cedole Kunde. Sie scheint ganz in den Händen mehrerer, sonst nicht weiter bekannten Meister, Novello Paparo, Giovanello Sparano und Troilo de Ricca gelegen zu haben, die schon seit dem Beginn des Jahres 1487 bei kleineren und grösseren Arbeiten, wie einer „loggia al giardino grande [de Capuana]", einem „bagno dentro lo castello de Capuana", einer „fabrica al truglio (= trullus, kuppelüberwölbter Rundbau) di poczgio per uso de cavalli", einigen „intemplature (Decken) a certe stanze del jardino grande", dann aber auch ausdrücklich „nel Palazzo a Dogliolo detto il Poggioreale" beschäftigt vorkommen.[15])

Das von Alf. Miola, dem Hauptmitarbeiter Filangieri's an seinem grossen Urkundenwerke, im Notariatsarchiv in Neapel aufgefundene, interessante Doc. IX. vom 27. November 1487 giebt uns, ausser der Kunde von Giuliano's Anwesenheit in Neapel, Aufschluss betreffs des von ihm in den nächstvorhergegangen Jahren geleisteten Arbeiten an S. Maria in Loreto. Nach dem obenerwähnten Aufenthalt des Meisters daselbst im März 1486,

---

[14]) A. Colombo, La Duchesca, im Archivio stor. napol. vol. IX (1884) pag. 563—574 und Il Palazzo e il Giardino di Poggioreale, ebendort vol. X (1885) pag. 186—209 und 309—342. — Die poetische Beschreibung des Vergier d'honneur aus der Zeit der Invasion Carl's VIII, und jene Fichard's vom Jahre 1536 hat Colombo nicht gekannt. Die erste findet sich reproduzirt bei Roscoe, Life of Leo X, ed. Heidelberg 1828, vol. III, pag. 487 und Müntz, La renaissance en Italie et en France, Paris 1885, pag. 435), die letztere im Repertorium f. K. XIV, 374.

[15]) S. Cedole di tesoreria vol. 123, fol. 114t, 135, 140, 165, 168, 186t, dann fol. 221, 234t, 277, 287, 289t und vol. 124 fol. 181t. Unter dem giardino grande ist der königl. Garten in der Nachbarschaft von Castel Capuano zu verstehen. Noch Fichard sagt davon: Ex arce transitus est ad hortos maximos atque etiam amplissimos. Gegenüber lag der seit 1481 dem Herzog Alfonso gehörige Garten, in dem er seit 1487 den Pal. della Duchesca mit seinen vielen Nebenbauten aufführte (Arch. st. napol. IX, 563).

ist uns keine spätere urkundliche Nachricht über seine Theilnahme am fraglichen Bau mehr überkommen. In unserem Doc. IX handelt es sich nun um die Begleichung der Forderung, die er für seine Leistungen an den Cardinal Basso-Rovere zu stellen hatte, und die die bedeutende Summe von 1000 Ducaten betrug. Die Sache wird mit dem Bevollmächtigten des Cardinals, demselben „Ser Giovanni Aldobrandini, chierico fiorentino", der seit 1481 als dessen Vertrauensmann beim loretiner Dombau fungirt[16]), in der Weise ins Reine gebracht, dass Giuliano die Ernteerträgnisse der Abtei S. Maria della Fenara, eines Beneficiums des Cardinals, die laut den in der Urkunde angegebenen Marktpreisen der Summe von 935 Ducaten gleichkommen, an Zahlungsstatt übernimmt.[17]) Sonderbar bleibt bei der ganzen Angelegenheit nur, das Ser Giovanni dem Meister nach Neapel nachreist, um Abrechnung mit ihm zu pflegen, — eine Coulanz, die, wenn sie selbst heutzutage auffiele, nun schon — wie uns so viele gegentheilige Beispiele belehren — ganz und gar ausser der Gepflogenheit der Bauherrn zur Zeit der Renaissance lag! Sollte Giuliano dadurch vielleicht für eine Wiederaufnahme seiner Thätigkeit am Bau von S. Maria di Loreto gewonnen werden? Man stand ja gerade dazumal vor der schwierigen Frage der Anlage der Kuppel, die — wie wir wissen — kurze Zeit nach unserer Episode, im Beginne des nächsten Jahres 1488 Gegenstand entscheidender Berathung wurde.[18]) Doch hat Giuliano daran, soweit uns das unvollständige urkundliche Material zu schliessen gestattet, keinen Antheil genommen.

Es ist auch kaum anzunehmen, dass Herzog Alfonso ihm gestattet haben würde, Neapel zu einer Zeit zu verlassen, wo seine Unternehmungen gerade im vollsten Gange waren, — und er war bekanntlich nicht der Mann, mit dem sich spassen liess! So finden wir denn Giuliano noch im Juni folgenden Jahres (Doc. X vom 5. Juni 1488) im Auftrage des Herzogs auf einer Reise nach Capua, Marcianise und andern Orten, bei der es sich wahrscheinlich um Materialbeschaffung für die neapler Bauten gehandelt haben dürfte, und im Monat darauf, von Krankheit befallen — vielleicht waren es die Vorboten des Leidens, dem er zwei Jahre später erlag —, wieder in Neapel (Doc. XI vom 2. August 1488 spricht von der Entlohnung des Arztes, der ihn während eines ganzen Monats gepflegt hatte). Zwischen August und December 1488 aber muss der Meister Neapel nach einjährigem oder etwas längerem Aufenthalte verlassen haben und nach Florenz zurückgekehrt sein, — vielleicht in der Absicht, um in der besseren Luft und

---

[16]) S. Archivio storico dell arte vol. I pag. 419.

[17]) Wie es kommt, dass während im Context unsere Urkunde wiederholt tausend Ducaten als Schuldbetrag bezeichnet sind, am Schlusse plötzlich zweitausend daraus werden, wissen wir uns nicht zu erklären. Vielleicht liegt ein Versehen beim Copiren des Originals vor.

[18]) S. Schmarsow im L'Art vom 29. Mai 1881, und Melozzo da Forli, Stuttgart 1885, S. 122 und 365, sowie auch S. Gianuizzi, La chiesa di S. Maria di Loreto in der Rassegna italiana vom 15. September 1884. —

Umgebung der Heimath bald wieder ganz zu genesen. Denn im December des genannten Jahres leistet er, laut dem Zeugniss des Doc. XII, im Auftrag des Herzogs Alfonso eine Abschlagszahlung von 25 Goldgulden an einen ungenannten florentinischen Maler, der mit der Anfertigung einer Altartafel für jenen betraut ist.[19]) Es liegt nahe, hierbei an einen der Brüder Pietro und Ippolito del Donzello zu denken, von denen durch Vasari bekannt ist, dass sie Giuliano zur Ausmalung von Poggio Reale nach Neapel zog. Diese letztere Nachricht wird nun allerdings durch einen Rechnungsvermerk in den Cedole (s. weiter unten Benedetto la Majano Doc. II) bestätigt, aber zugleich durch das Datum desselben die Vermuthung betreffs des Altarbildes widerlegt: als Giuliano die Abschlagszahlung dafür leistete, war Ippolito bereits seit einem halben Jahre in Neapel. — Dass Majano übrigens während seines wenig über einjährigen Aufenthaltes in erwähnter Stadt ausser seiner Beschäftigung mit den Bauten des Herzogs Alfonso auch noch Zeit zu andern Arbeiten fand — Vasari schreibt ihm Entwürfe für Fontainen auf öffentlichen Plätzen und in Palästen der Grossen zu —, das wird zum mindesten für eine solche durch Doc. XIII bezeugt: hiernach hatte er für die Kirche S. Eligio das Modell oder den Entwurf einer Cassettendecke geliefert, die dann von einem einheimischen Meister ausgeführt ward. Die fragliche Decke soll erst bei einer Restaurirung der Kirche in den Jahren 1836 und 1843 zerstört worden sein.[20]) —

Der Aufenthalt Giuliano's in Florenz dauerte diesmal mindestens bis Februar 1489. Dies ergiebt sich aus Doc. XIV, das von einer dort vor Mitte dieses Monats im Auftrag Alfonso's an ihn geleisteten Zahlung von 154 Ducaten Kunde giebt. Aber für die Bestimmung des genauen Zeitpunkts seiner Rückkehr nach Neapel fehlen leider alle Anhaltspunkte. Sie kann ebensowohl schon im März 1489, oder erst ein Jahr darauf erfolgt sein. Denn man kann mit gleicher Wahrscheinlichkeit annehmen, dass er seine beiden Zeichnungen zu dem mit Deliberation vom 12. Februar 1490 beschlossenen und wohl bald darauf ausgeschriebenen Concurs für die Fassade des florentiner Domes[21]) in Florenz angefertigt, oder aber von Neapel aus eingesandt habe. Jedenfalls weilte er vor seiner letzten Erkrankung im October 1490 schon wieder seit längerer Zeit dort, wie dies aus der Fassung des Eintrags Leostello's in seine Ephemeriden vom 15. October 1490 (Doc. XVI), worin er eben die schwere Krankheit des Meisters und die Sorge des Herzogs um ihn aufzeichnet, herauszulesen ist. Leider war

---

[19]) Die in demselben Rechnungsvermerk angeführten „mattunj" waren glasirte Ziegel für Fussbodenbelag, die damals noch aus Toscana bezogen wurden. Aehnliche Sendungen finden sich in den Cedole noch mehr verzeichnet; dabei heisst es ausdrücklich: „per admactonar lo jardinecto del S. duca". Später bildete sich dafür ein schwungvoller Fabrikbetrieb in Neapel und Umgebung aus. Noch heute sieht man dort mehr alte Majolicafussböden, als im ganzen übrigen Italien zusammengenommen.

[20]) Gaet. Filangieri, Documenti etc. vol. III pag. 161.

[21]) Vasari, ed. Milanesi IV, 304 und 306.

diese Letztere erfolglos; schon zwei Tage darauf mus er den Tod Giuliano's vermerken (Doc. XVII). Sonderbar ist es, dass Leostello, aus Volterra gebürtig, also ein weiterer Landsmann Majano's, seinen Namen bei beiden Eintragungen in Mariano de Vayano bez. Mariano verstümmelt hat. Dagegen hätte er gewiss nicht unterlassen den bei seinem Leichenbegängniss entfalteten Pomp, sowie das ihm durch den Herzog Alfonso errichtete Marmorgrabmal, wovon Vasari fabulirt, zu erwähnen, wenn etwas Wahres an der Sache gewesen wäre. So müssen wir uns bescheiden, nicht einmal den Ort, wo die Gebeine des grossen Architekten ruhen, zu kennen. Dass er aber bei seinem Tode die Bauten, die er geleitet hatte, noch lange nicht vollendet hinterliess, bezeugt jener Brief Lorenzo de' Medici's an Alfonso vom December 1490, worin er von ihnen als „per la morte sua restate imperfecte" spricht und ihm Luca Fancelli als geeignetsten Mann, sie abzuschliessen, empfiehlt.[22]) Dieser ging denn auch anfangs 1491 nach Neapel und legte, wie sein Brief vom 13. Mai 1491 an Lorenzo de' Medici beweist, dem Herzog Pläne für Castel Capuano, — um dessen Ausbau es sich also vorzugsweise gehandelt zu haben scheint — vor. Uebrigens war Fancelli's Aufenthalt in Neapel von kurzer Dauer, denn wahrscheinlich schon im September desselben Jahres war er in Florenz, sicher im October in Mantua.[23]) An die Stelle Majano's aber trat als bevorzugter künstlerischer Berather des Herzogs, wie wir weiter unten sehen werden, Franc. di Giorgio Martini, der berühmte Sieneser Maler, Bildhauer, Architect und Kriegsingenieur.

Zum Schlusse müssen wir noch einen Moment bei Doc. XV verweilen, das G. Filangieri Anlass zur Annahme gab, der Pal. Como (jüngst bekanntlich zum Sitze des von ihm der Stadt geschenkten Museo civico umgestaltet), möchte auf einen Entwurf Giuliano da Majano's zurückgehen, da er ganz unverkennbar den Stempel des Florentinischen Palaststils jener Epoche an sich trägt, das Datum der Urkunde, die von dessen Bau berichtet, mit der Zeit von Giuliano's neapler Aufenthalten stimmt, und bei den engeren Beziehungen des Erbauers Lionardo Como, Geheimschreibers des Herzogs, zu dessen Hofe die Voraussetzung, er werde für den Entwurf seines Palastes den begünstigten Architecten Alfonso's herangezogen haben, plausibel scheint.[24]) Die seither von B. Capasso zur Geschichte des Baues publicirten urkundlichen Angaben widerlegen indess

[22]) Gaye, Carteggio etc. I, 300. Aus Notariatsakten, die Colombo (Arch. st. nap. X, 203 n. 1) anführt, ist zu ersehen, dass in Poggio Reale 1492 G. Galeffo aus Florenz, Lor. Stagi aus Pietrasanta und Genossen, 1493 Franc. di Filippo aus Settignano, Dom. di Felice aus Florenz und Maestro Paciarocto und Chiattino, 1494 aber Maestro Paparello de Aquino u. Simone de Scio noch Arbeiten ausgeführt haben.

[23]) W. Braghirolli Luca Fancelli, im Arch. stor. lomb. III (1876) pag. 622 und 634; Gaye, Carteggio etc. I, 239 nota 2. Die Cedole enthalten nichts Urkundliches über Fancelli.

[24]) G. Filangieri, Documenti etc. vol. I pag. LXXVIII.

die vorstehende Hypothese Filangieri's. Es ergiebt sich daraus, dass Angelo Como, der Vater Lionardo's, den Bau schon 1464, also zwanzig Jahre bevor Majano zuerst nach Neapel kam, begonnen und vor 1488 beendet hatte, da er am 17. August dieses Jahres dem Herzog zu Ehren darin ein Fest gab, dass es sich daher bei dem in unserm Doc. XV erwähnten Neubau Lionardo's wohl gar nicht um den heutigen Pal. Como, sondern um ein Haus, das dieser für sich aufführen liess, handeln mag.[25])

Benedetto da Majano und Ippolito Donzello.

I. vol. 123, fol. 253. 24 maggio 1488. A Juliano et herede d'Antonio Gondi septanta nove duc. uno t[ari] quatro gr[ana] per banco de Palmer [Palmieri] e sonno per valuta de fiorinj LXXI de grossi L^{a} [rghi] s[oldi] VII d[enari] VIII che anno fatto pagare in Firenza zoe[civè] a Benedetto de Mayano per XX^{a}[20000] mattony fiorinj LXII s. sej, et a Vespasiano Cartaro per certi quaterny de carta per la opera de Seneca fioriny VIIII d. VIII ragionatj a XI carlini e 1° g[rano] lo fiorino LXXVIIII d. 1t. 4 gr.

II. vol. 123, fol. 266t. 29 luglio 1488. A Juliano et rede d'Antonio Gondi vinti nove ducati correnti e sonno per la valuta de XXV f. d'oro in oro hanno fatto pagare dalli loro in Fiorenza a Benedetto de Leonardo da Mayano per darli a Ipolito depentor per condurse equa in Napoli XXVIIII d.

III. vol. 123, fol. 272t. 23 agosto 1488. A Juliano et herede d'Antonio Gondi mercanti firentinj a di 19 del presente ducento ducati per banco de Luysi de Gayeta et Franc^{o} de Palmer et sonno per altretanti ne hanno pagati in Firenza a Benedetto de Leonardo da Mayano per ordine del prefato S. duca de Calabria al quale li dona graciosamente[26]) CCd.

Benedetto da Majano war, wie schon Vasari — viel Fabulöses um den wahren Kern seiner Mittheilung schlingend — berichtet, durch seinen älteren Bruder mit dem Hof von Neapel in Beziehungen gesetzt worden. Das früheste Zeugniss dafür bietet unser Doc. I. Zur Zeit seiner Ausstellung befindet sich Giuliano in Neapel und lässt durch seinen Bruder in Florenz den Ankauf von 20000 Stück Majolikafliesen für Fussböden

---

[25]) B. Capasso, Memorie storiche sul Palazzo Como, in der Einleitung zum Catalog des Museo Filangieri, und Effemeridi di Leostello in G. Filangieri, Documenti etc. vol. I pag. 155.

[26]) Von den vorstehenden drei Vermerken hat Percopo nur den ersten („l'unico documento che le carte aragonesi ci han conservato su Ben. da Maiano") im Arch. stor. napol. XX, 328 publicirt; N. Barone waren alle drei entgangen.

besorgen (s. Anm. 1 S. 94 zu Doc. XII, Giuliano da Majano).[27]) Auch Doc. II giebt von ähnlichen Vermittlerdiensten Kunde: Benedetto erhebt bei dem Florentiner Banquier Herzogs Alphonso 25 Goldgulden und händigt sie dem Maler Ippolito del Donzello ein, damit er die Reise nach Neapal antreten könne, als deren Zeitpunkt sich nunmehr aus unserer Urkunde der August 1488 ergiebt. Wir hatten schon oben (zu Doc. XII, Giuliano da Majano) Gelegenheit, die Berufung der beiden Brüder Donzello nach Neapel zu erwähnen. Sie ist — zum mindesten betreffs des jüngeren — durch unseren Vermerk, sowie durch einen zweiten, weiter unten mitgetheilten, der seine Mitwirkung bei Abschätzung der Fresken im Garten von Castel Capuano am 30. August 1488 feststellt (Doc. VI zu Galvano da Padova), ausser Zweifel gesetzt. Der ältere Bruder Pietro wird hierbei allerdings nicht genannt, auch finden sich in den Cedole sonst keine Belege für die von beiden im Palast von Poggio Reale geschaffenen Malereien. Trotzdem wird ihre Autorschaft kaum bezweifelt werden können, dafür ist sie durch Tradition zu sicher beglaubigt.[28]) Die Bilder bedeckten die Wände des Baues innen und aussen; sie stellten Episoden aus den Kämpfen Königs Ferdinand I mit Johann von Anjou und den aufrührerischen Baronen dar, und waren (nach dem Zeugniss Capaccio's) zu Beginn des 17. Jahrhunderts nur noch theilweise erhalten.[29])

Aus Doc. III endlich, vom 23. August 1488, das eine Zahlung von 200 Ducaten an Benedetto verzeichnet, ersehen wir, dass er schon dazumal

---

[27]) Der zweite Theil unseres Vermerks giebt Kunde von der Lieferung einer Senecaabschrift durch den bekannten Florentiner Bibliophilen und Buchhändler Vespasiano da Bisticci. Es ist nicht das einzige Mal, dass wir seinem Namen in Verbindung mit den vielen Manuscriptankäufen des Neapler Hofes, die in den Cedole verzeichnet sind, begegnen. Schon zehn Jahre vorher war er für eine Handschrift der dritten Dekade des Livius bezahlt worden (vol. 76 fol. 36).

[28]) Ausser dem Zeugniss Vasari's (ediz. 1ª pag. 356: Et a dipingerlo vi condusse Piero del Donzello & Polito suo fratello . . . . il quale [also auch hier wird Letzterem der Hauptantheil zugemessen] dipinse tutto il palazzo di dentro & di fuori con storie di detto Re) ist dafür anzuführen dasjenige J. C. Capaccio's (Neapolitanae historiae, Neapoli 1607 pag. 435: Idemque Julianus è Maiano pingendum curavit Doliolum à Petro Donzello et Polito eius fratre. Reliqua in parietibus picturae aliqua pars est, in qua optimi pictoris elucet industria et Regulorum à Rege defectio) und die Angabe von G. M. Fusco (Riflessioni sulla topografia della città di Napoli nel medio evo, Napoli 1865 pag. 20), er habe „in un antico notamento camerale memoria del dipinto e dei pittori che lo fecero" angetroffen.

[29]) B. de Falco, Descrizione dei luoghi antichi di Napoli ecc. Napoli (1a edit. 1549) 1568, fol. D. 3: Nelle mura di fuora sta dipinta d'un artificiosa pittura la guerra de li baroni; F. Campanile, L'Armi ovvero Insegne del Nobili ecc. Napoli 1610 pag. 286: Tutto questo fatto (eine Episode aus dem Baronalkrieg) fu dipinto nelle camere del giardino chiamato Poggioreale, und L. Contarino, La Nobiltà di Napoli, Napoli 1569 pag. 20: Nelle mura di fuora vi si vede dipinta la guerra che fecerono li Baroni contra il re Ferdinando primo di Aragona et re di Napoli (citirt im Arch. stor. napol. X 200 n. 4).

mit dem Auftrag der Statuen für die Porta Reale — es ist darunter wohl Porta Capuana und nicht der Triumphbogen Alfons I. zu verstehen, weil die Arbeiten an diesem damals schon abgeschlossen waren, dem König hingegen daran gelegen sein musste, das von ihm 1485 errichtete Thor auch bald mit bildnerischem Schmuck ausgestattet zu sehen — beschäftigt war, deren Vollendung sich bis zum Falle der aragonesischen Herrschaft im Jahre 1495 hinzog, und die dann — theilweise in halbfertigem Zustande — dem Künstler verblieben, wie das nach dessen Tode aufgenommene Inventar seines Ateliers bezeugt.[30]) Aus dem Fehlen aller weiteren Vermerke in den Cedole muss aber geschlossen werden, dass es eben mit der Ausführung des Auftrags bei Benedetto nicht vorwärts ging. Oder sollte sich — weil von irgend einem dazugehörigen Sculpturwerke sich weder eine Spur noch auch Kunde darüber in Neapel erhalten hat — die in unsrer Urkunde vermerkte Zahlung gar nicht auf den in Rede stehenden Auftrag, sondern etwa auf die Ausstattung des herzoglichen Arbeitscabinets mit Intarsiavertäfelung (fornimento d'uno scrittoio) beziehen, wovon Vasari zu berichten weiss? Als Vorbild dazu mochte sich Alfonso das berühmte Studio im Schlosse zu Urbino gewählt haben.

Giuliano da San Gallo.

I. . . . . 1483. Giuliano da San Gallo deve avere Duc . . . . . (der Betrag nicht ausgesetzt) per lo prezzo de uno quatro de li tre Maye have da fare in la Sagrestia della SS. Annunziata (Libro Maggiore, anno 1483 fol. 58, aus dem Archiv der Annunziata im Auszug mitgetheilt bei Filangieri VI, 416).

II. vol. 123 fol. 233. 28. Febr. 1488. A Juliano de Sangallo architettore fiorentino cento duc. correnti lo Illmo S. ducha de Calabria li comanda dare graciosamente.[31]) Cd.

Bisher unbekannt war der durch Doc. I bezeugte wohl nur vorübergehende Aufenthalt San Gallo's zu Neapel im Jahre 1483. Völlig neu wäre auch das Auftreten des Meisters als Maler, — wenn wir die betreffende Stelle des Textes als „ein Bild der drei Magier" deuten wollen. Da aber „quatro" in Neapler Urkunden aus jener Zeit auch in der Bedeutung von „viereckiges Feld" vorkommt (s. oben Doc. XIII zu Giul. da Majano), so könnte es sich vielleicht um eine intarsiirte Tafel mit der Anbetung der h. drei Könige handeln, die in die Vertäfelung der Sacristei, wie solche ja namentlich in Neapel üblich war, eingefügt werden sollte. Diese Deutung würde dann mit dem, was wir von Giulano's künstlerischer Thätig-

---

[30]) [G. Baroni] La Parrocchia di S. Martino a Majano, Firenze 1875 pag. 93 und LXVIII. Dort wird die „Porta Reale cioè a Napoli" als Bestimmungsort der Bildwerke ausdrücklich genannt.

[31]) Beide obigen Vermerke von Percopo (Arch. st. napol. XX, 314 u. 316) im Wortlaut, das zweite auch von Barone (l. c. IX, 630) im Auszug publicirt.

keit wissen, sich besser vereinigen lassen, — ist er doch wiederholt als Intarsiator urkundlich nachgewiesen. Allerdings kommen historische Scenen in Intarsien so früher Zeit unsres Wissens gar nicht, und auch später nur ganz vereinzelt (S. Maria maggiore in Bergamo, 1522—54) vor. Oder sollte es sich um eine Relieftafel gehandelt haben? Auch sie stünde dann im Werk des Meisters ganz allein da. An Ort und Stelle ist übrigens nichts vorhanden, was irgend sich Giuliano zuschreiben liesse. Die Kirche erfuhr schon 1540 einen völligen Umbau, von dem sich aus dem Brande d. J. 1757 nur die Sacristei mit dem reichen Schrankwerk Giuliano's da Nola, das schon durchaus historiirte Felder in Relief aufweist, erhalten hat.

Dagegen leidet es keinen Zweifel, dass die laut Doc. II am 28. Febr. 1488 Giuliano angewiesenen 100 Ducaten das Honorar für das Modell zu dem Palaste waren, das er — wie Vasari berichtet — für den Herzog Alfonso entworfen und selbst nach Neapel überbracht hatte.[32]) Wenn somit das Thatsächliche der Nachricht Vasari's durch unsren Vermerk (und die in der Anmerkung mitgetheilte Inschrift San Gallo's selbst) seine Bestätigung empfängt, so wird dagegen gerade durch ihn der Aufputz, den der aretiner Biograph in Gestalt der Fabel von der Uneigennützigkeit seines Helden darum gehängt hat, Lügen gestraft: dieser liess sich für seine Mühe ganz anständig bezahlen! Auch die fernere Mittheilung Vasari's, der Bau sei sofort in der Nähe des Castel Nuovo begonnen worden, verdient keinen Glauben. Die Cedole verzeichnen keine Ausgaben dafür, und keine der gleichzeitigen oder späteren Quellen thun seiner Erwähnung. Und von einer Mitwirkung Giuliano's dabei kann schon gar nicht die Rede sein, — dazu war sein Aufenthalt in Neapel viel zu kurz. Denn während wir ihn Ende 1487 und Anfang 1488 noch mit Intarsiaarbeiten für S. Pietro in Perugia beschäftigt sehen, ist er im April 1488 schon wieder in Florenz, wo er am 24. dieses Monats „an Stelle des abwesenden Giul. da Majano" (also musste Sangallo wohl anwesend sein) zum Dombaumeister erwählt wird.[33])

Für die beiden Aufenthalte Sangallo's in Neapel geben übrigens auch die zahlreichen Skizzen und Aufnahmen Zeugniss, die von den antiken

[32]) Der Grundriss des in Rede stehenden Palastes findet sich im Skizzenbuch Giuliano's in der Barberina; er trägt in der That das Datum 1488 und die folgende Beischrift von des Künstlers Hand: „Questa è la pianta d'uno modello d'uno palazzo ch'el Magnificho Lorenzo de Medici mandò a re Fernando di Napoli e io Giuliano da San Gallo poiche io l'ebbi finito andai collo modello sopra detto." (Reproducirt in der 1ten Lieferung des Geymüller'schen Toskanawerkes.) Die Annotatoren des Vasari (IV, 272 N. 1) sahen darin fälschlich den Entwurf für einen Bau, den Lorenzo hinter den Innocenti zu Florenz errichten lassen wollte, und dessen von der Hand Antonio's da Sangallo des älteren gezeichneten Grundplan die Uffiziensammlung bewahrt (Ferri, Disegni di Architettura ecc. Roma 1885 pag. 65 No. 282). Eine leichte Freihandskizze des Neapler Palastes findet sich auch im Skizzenbuch Giuliano's auf der Comunale zu Siena (fol. 17 v).

[33]) Giornale di erudizione artistica, Perugia 1872 II. pag. 70 und Vasari VI, 296.

Monumenten Cumae's Pozzuoli's, Bajae's, Neapel's, Capua's, Gaeta's und San Germano's in seinen beiden Skizzenbüchern in der Barberina und der Comunale zu Siena, sowie unter den Handzeichnungen der Uffizien vorkommen.[34])

Francesco di Giorgio Martini.

I. vol. 76, fol. 8. 4 aprile 1479. Ad mastro Francesco pinctore senese duc. tre sopra soa provisione, facto cuncto [conto] con dicto scrivan de racione . . III d.

II—VIII. vol. 76, fol. 42, 51t, 55, 55t, 59, 61t, 66 vom 17. Oct. 1479, 1. und 30. Jan., 2. Febr., 27. März, 14. April und 2. Juni 1480, enthalten ganz ähnlich gefasste Vermerke über Zahlungen im Gesammtbetrage von 31 Ducaten 24 Gran, als Besoldung Francesco di Giorgio's bis Ende Mai 1480.

IX. vol. 76, fol. 42. 17 ottobre 1479. Ad maestro Francesco pinctore senese duc. tre d'oro et furono ad complimento de certa opera che havia pinctata del Pogio Imperiale . . III d.

X. vol. 76, fol. 48 t. 4. dec. 1479. Ad maestro Francesco pinctore senese duc. duy de li quali lo S. duca li fe gracia per uno paro de calzi facto cuncto con dicto scrivan de racione . . II d.

XI. vol. 76, fol. 48 t. 4 dec. 1479. Ad mastro Francesco pinctore senese duc. tre per comprare quillo bisogna a la pinctura del Pogio Imperiale per mandarlo al S. re facto cuncto con Cichella scrivan de racione. . . III d.

XII. vol. 76, fol. 54. 30 gen. 1480. Ad mastro Francesco pinctore senese et ad Cristofalino duc. sej et per essi ad Antonio de Capoa per certo panno facto cuncto per lo scrivano sopra loro provisione . . VI d.

XIII. vol. 76, fol. 58. 21 marzo 1480. Ad maestro Mirosa (sic) senese pinctore duc. duy d'oro per una testa de cavallo de marmoro antiqua . . II d.

XIV. vol. 76, fol. 65 t. 31 maggio 1480. Ad mastro Francesco pinctore senese duc. quactro d'oro et forono per uno specchio vindìo al S. duca facto cuncto con Cicchella scrivan de racione . IIII d.

XV. vol. 155, fol. 17 t. 26 agosto 1495. A maestro Francesco de Siena architatore trenta duc. lo S. re li comanda dare in cuncto de sua provisione et per lui ad Andrea suo garzone . . XXX d.

XVI. vol. 155, fol. 27 t. 17 sett. 1495. A maestro Francesco de Siena architatore sey duc. uno t[ari] septe gr[ana] lo S. re li ha comandato dare per altrjtanti ha dispese del suo in conprare certe materialj hanno servito per fare certo foco artificiale per servizio del S. re VI d. 1 t. VII.

XVII. vol. 155, fol. 138 t. 22 dec. 1495. A maestro Francesco

[34]) E. Müntz in den Mémoires des Antiquaires de France, Paris 1884, vol. 45 pag. 189, 195 ff. und Ferri, Disegni di architettura, Roma 1885 pag. 16 und 100.

de Siena architetore trentasey duc. lo S. re li comanda dare in conto de sua annua provisione et deli primi denare li coreranno[35]) XXXVI d.

Die Documente I—XIV beziehen sich wohl nicht auf einen Aufenthalt unseres Künstlers am Hof von Neapel, doch aber auf einen solchen in Diensten des Herzogs Alfons v. Calabrien. Nachdem Francesco schon seit 1476 oder 1477 in Urbino beschäftigt gewesen war, hatte ihn Federigo di Montefeltro beim Beginn des in Folge der Pazziverschwörung zwischen Florenz einerseits, dem Papste und König Ferdinand v. Neapel andrerseits im Juli 1478 ausgebrochenen Kampfes als Kriegsingenieur mit ins Feld genommen;[36]) uud in der gleichen Eigenschaft war er dann, wie die Doc. I—VIII bezeugen, vom April des nächsten Jahres bis Ende Mai 1480 vom Herzog Alfonso, dem Führer der neapolitanischen Truppen in besagtem Kriege, besoldet. Da Alfonso während des ganzen Zeitraums bis zum Abschluss des Friedens im März 1480 bei den Truppen in Val di Chiana und Val d'Elsa stand, und nachher noch bis anfangs August 1480 in Siena weilte,[37]) so ist eine andere Deutung unserer Urkunden ausgeschlossen. Sie verzeichnen insgesammt während der 14 Monate von April 1479 bis Mai 1480 Zahlungen im Betrage von etwas über 34 Ducaten, doch wohl zu wenig, als dass wir darin die volle Besoldung Francesco's sehen dürften; es scheinen vielmehr blos Abschlagszahlungen darauf gewesen zu sein. In unsern Vermerken wird der Künstler durchweg als „pinctore senese" bezeichnet; und dass sich der Herzog in der That auch dieser seiner Qualität zu bedienen wusste, dafür geben Doc. IX und XI vom 17. October und 4. December 1479 Zeugniss. Unmittelbar nachdem er am 7. September 1479 die Florentiner bei Mont' Imperiale in der Nähe von Poggibonsi auseinandergesprengt hatte, musste Francesco den Sieg in einem Bilde verherrlichen — er ist im October schon an der Arbeit —, und dieses wurde dann im December an den König nach Neapel expedirt. Es hat sich nicht bis auf unsere Tage erhalten.[38]) — Dass der Herzog übrigens auch für das materielle Wohl seiner Künstlerprotegés sorgte (wir haben dies schon bei Giuliano da Majano gesehen), erhellt aus Doc. X und XII: das eine Mal bekommt Francesco eine Hose, das zweite Mal Tuch zu einem Kleide geschenkt (wer der in Doc. XII genannte Cristofalino

---

[35]) Alle vorstehenden Documente im Wortlaute veröffentlicht von E. Percopo im Arch. stor. napol. XX (1895) pag. 302—304; No. VII, XI u. XVI auch von N. Barone resumirt l. c. IX, 402 u. 404, X, 25.

[36]) Gaye I, 255 und 259.

[37]) A. Reumont, Lorenzo de Medici, Leipzig 1874 I, 507—511.

[38]) Dagegen besitzen wir noch die Medaille, die Alfonso durch Andrea Guazzalotti aus Prato zur Verherrlichung derselben Waffenthat hatte herstellen lassen. Unter den Tavolette della Bicherna im Staatsarchiv zu Siena befindet sich eine die den Einzug des siegreichen Heeres der Verbündeten in Colle di Val d'Elsa das sich hatte ergeben müssen, darstellt. Sie wird mit Recht neben einigen andern dem Pinsel Fr.'s di Giorgio zugetheilt, und giebt sonach einen Anhaltspunkt dafür, wie er sich in dem obengenannten Bilde seiner Aufgabe mochte entledigt haben.

sei, wüssten wir nicht zu sagen). Endlich zeigen uns die beiden Doc. XIII und XIV den Herzog als Antikensammler. Er erwirbt von Francesco (denn der „maestro Mirosa“ in Doc. XIII ist doch wohl er?) einen marmornen Pferdekopf und einen etruskischen Spiegel, die wohl beide von Ausgrabungen in der Umgegend von Siena herstammten (Alfonso weilte schon seit Abschluss des Friedens am 17. März 1480 daselbst).

Nach Abzug der neapolitanischen Armee aus Toskana trat Francesco schon im Juli 1480 (Vas. III, 84) wieder in den Dienst Herzogs Federigo v. Montefeltre zurück. In Neapel taucht er dann erst nach dem Tode Giuliano's da Majano auf, doch haben wir über seine wiederholten dortigen Aufenthalte in den nächsten drei Jahren nicht durch die Vermerke der Cedole, die davon gänzlich schweigen, sondern durch den uns erhaltenen Briefwechsel zwischen Herzog Alfonso und der Signorie von Siena Kunde. Es ergiebt sich daraus, dass Francesco von März bis Ende Mai 1491 (gleichzeitig mit Luca Fancelli), sodann nach dem März 1492 bis Ende November desselben Jahres in Neapel weilte (vgl. auch weiter unten Doc. VIII zu Fra Giocondo), und einer neuerlichen Berufung des Herzogs im März und Mai 1493 wegen Krankheit nicht Folge leisten konnte.[39]) Ob er dann in der zweiten Hälfte 1493 und im Verlaufe des Jahres 1494 nach Neapel gekommen, darüber fehlt jeglicher urkundliche Anhalt.[40]) Dass es sich aber bei all' diesen Berufungen neben der Einholung seines Rathes für Fortificationsarbeiten auch um die Vollendung der beim Tode Majano's unfertig zurückgebliebenen Bauten, namentlich also des Castel Capuano gehandelt habe, ist aus manchen Aeusserungen in den Briefen Alfonso's zu entnehmen. Einmal erwähnt er auch, Francesco sei im Sommer 1492 nach Apulien mitgegangen, als der Herzog wegen des drohenden Ueberfalles der Türken einen Zug dahin unternahm.

Dagegen berichten unsere letzten drei Documente XV—XVII von einem nochmaligen Aufenthalte zu Neapel in der zweiten Hälfte 1495, also schon unter der Regierung Königs Ferdinand II. (Jan. 1495 bis 7. Sept. 1496). Dieser war nach dem Abzug Carl's VIII. am 7. Juli 1495 wieder nach Neapel gekommen, und hatte Francesco wahrscheinlich schon mit sich gebracht (am 25. August wird ihm schon eine Abschlagszahlung auf seinen Gehalt angewiesen), um dessen Dienste als Kriegsingenieur bei der Belagerung des von den Franzosen besetzten Castel Nuovo in Anspruch zu nehmen. Mitten in den Belagerungsarbeiten muss Francesco aber sein Geschick auch im Arrangiren eines Feuerwerkes, wahrscheinlich zum Feste S. Maria di Piedigrotta am 7. und 8. September, das diesmal aus Freude für die Siege über die Franzosen wohl besonders glänzend gefeiert worden sein dürfte, bewähren (Doc. XVI vom 17. Sept. 1495). — Am

[39]) Gaye I, 305, 307, 312, 317, 320 und 323 und Milanesi, Documenti dell'arte senese II, 442—452.

[40]) Am 18. Februar 1494 ertheilt ihm wohl die Signorie Erlaubniss, sich dorthin zu begeben, allein wir wissen nicht, ob er davon Gebrauch gemacht habe (Milanesi, Docum. senesi II, 468).

27. November wird sodann die Citadelle von Castel Nuovo mit Hilfe einer Sprengmine genommen, deren Anlage jedenfalls das Verdienst Francesco's war, wird er doch in gleichzeitigen Quellen sogar als Erfinder dieses Belagerungsmittels gepriesen.[41]) Zuletzt hören wir von einer neuerlichen Gehaltszahlung an ihn zu Ende des Jahres 1495 (Doc. XVII vom 22. Dec.). Ob er noch bis zur Beendigung des Krieges gegen die Franzosen im Juli 1496 in aragonesischen Diensten blieb, darüber geben uns die Vermerke der Cedole keine weitere Kunde.

In manchen Skizzen antiker Monumente aus der Umgebung Neapel's, die sich in des Meisters Trattato d'Architettura (im Anhang zu dessen Handschrift in der Bibliothek der Herzogin von Genua zu Turin), sowie unter den Handzeichnungen der Uffizien finden, sind uns einige — obwohl auffallend wenige — Zeugnisse seiner wiederholten Besuche jener Stätten erhalten geblieben.[42])

Fra Giocondo da Verona.

I. vol. 123, fol. 398t. 19 dec. 1489. A Lucio Tata de Sessa, duy ducati tre tarì, et sonno per tanti n'avia spesi in li jorny passati in andare a Peczuolo [Pozzuoli] fra Jocondo et Jacobo Sannazar a veder quelle anticaglie.[43]) IId. IIIt.

II. vol. 123, fol. 401. 21 dec. 1489. A fra Jocondo de Verona tre ducati correnti, et sonno per dispesa li bisognera fare andando ad Mola et a Gayeta per veder certa antichaglia IIId.

III. 3 jan. 1492. Locacio persone pro fratre Jocundo de Verona. Die 3. mensis Januarij decime Indictionis [1492] constituti Sanctus Florillus de Cava et Gregorius Florillus de Cava fratres utrinque conjuncti Felicis Florilli de Cava, etatis annorum quatuordecim ut dixerunt .... locaverunt opera et servitia persone dicti Felicis et ipsum posuerunt ad standum cum venerabili fratre Jocundo de Verona architecto Illustr^mi domini ducis Calabrie ibidem presenti pro annis quinque ..... Et vice versa prefatus frater Jocundus promisit eisdem Sancto et Gregorio presentibus dare eidem Felici dicto tempore perdurante cibum potum calceamentum et vestimentum

[41]) Brief Ant. Spanocchi's, citirt bei Vasari-Milanesi III, 71 n. 1; Vanoccio Biringucci in seiner Pirotechnia, Venedig 1540, und nach ihm Marchi und Cardano. Francesco selbst spricht in seinem Trattato d'architettura von einem „modo di difesa che può far terminare inopinatamente la vita a grande moltitudine di uomini, il quale taccio per non gravar la mia coscienza," und meint damit unzweifelhaft die Anwendung der Pulverminen.

[42]) Trattato d'architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, per cura di Cesare Saluzzo, Torino 1841 t. I pag. 90 e 98—101, und Ferri Disegni di architettura etc. Roma 1885 pag. 15, 16 und 118.

[43]) Mit Ausnahme der hier zuerst abgedruckten Documente IV, V, VII, IX, X, XI sind alle übrigen von E. Percopo im Wortlaut publicirt (Arch. stor. napol. XIX, 380—382), No. I, II, VI und VIII auch von N. Barone resumirt (l. c. X, 6. 7, 16, — die beiden ersten unter falschem Datum).

et lectum ad dormiendum et ipsum bene pertractare secundum eius condicionem ipsumque docere infra tempus predictum bonos mores. (Archivio notarile di Napoli, Protoc. del Not. Franc. Russo del 1491—92 a carta 151, publicirt bei G. Filangieri, Documenti etc. III, 165 nota 1).

IV. vol. 145, fol. 53. 3 gennajo 1492. A fra Jocondo de Verona architettor delo J. S. D. de Calabria quattro duc. cor^{ti} ditto S^{r} li comanda dare per la despesa li bisognara fare in andare et tornare da Mola in Napoli dove va per ordenar certe fabriche vole far soa Illma S. deli quali al suo tornar havera dare conto IIII d.

V. vol. 145, fol. 117. 21 aprile 1492. A fra Jocondo da Verona tre d. corentj lo Illmo S. duca de Calabria li comanda dare per la dispesa haverra da fare in andare et tornare da Napolj in Mola et Gaeta dove va per faccenda del ditto S. da qualj haverra de dare conto III d.

VI, vol. 145, fol. 137 t. 2 giugno 1492. A Biase Crescuono della Costa uno duc. tre tarì et sono per lo prezzo di vinti carte pergamene dallui conperate questo dì et quelle consegnate a fra Jocondo di Verona per fare alcuni disignj di fortezze del reame e di altrj lochi per servizio del Illmo S. duca di Calabria 1 d. III t.

VII. vol. 145, fol. 146 t. 14 giugno 1492. A fra Jocondo de Verona tre ducati e dece g[rana] de carlinj et sonno 1 d. IIII t. x g. per la despesa fece a mastro Novello Paparo, a mastro Julio Quaranta, a mastro Marino Molinaro et a lo figlio del dicto mastro Novello per tempo de VII jornj che stettero in andare et retornare da Napoli a Gayeta per facende del Illmo S^{re} Duca di Calabria. Et I d. II t per alloghiero de duj cavallj liqualj servero per mastro Julio et per mastro Andrea Frastha (?) che tutti fanno dicta summa III d—x.

VIII. vol. 145, fol. 161. 30 giugno 1492. A maestro Antonello de Capua pintor quatro duc. tre t. undici gr. e per luy a fra Jocondo et sonno — IIII d. II t. I gr. per lo preczo de CXXVI disegni liquali a fattj a dui libry de maestro Francesco di Siena in carta de papiro script ad mano, uno de architetura e laltro de artigliaria et cose apertenenti a guerre, a ragione de III gr. $^1/_2$ luno, e I t. x g. per ligatura de dicti dui libry e quelli consignati a dompno [domino] Paulo de Santo Martino IIII d. III t. XI.

IX. vol. 145, fol. 176 t. 14 luglio 1492. A fra Jecondo de Verona duj duc. de carlinj et sonno che lo Ill^{o} S. duca de Calabria li comanda dare per la dispesa havera da fare a luy uno cavallo et uno garzone in andare et retornare da Napoli [in] Mola et Gaeta per facende de dicto S. de quale havera da dar conto II d.

X. vol. 145, fol. 245 t. 5 ottobre 1492. A fra Jocundo da Verona tre duc. de carlinj lo Illmo S^{or} duca de Calabria li comanda dare per la dispesa hauera da fare a luy uno cavallo e uno garczone in andare stare e retornare da Napoli in Mola e Gayeta dove de presente va per servizio de sua S^{ria} de liquali a la sua retornata havera da dar conto III d.

XI. vol. 145, fol. 278 t. 11 dec. 1492. A fra Jocondo de Verona tre ducati de carlinj et sonno che lo Illmo S. duca li comanda dare per la

dispesa havera da fare ad ipso et ad uno cavallo con uno garczone in andare stare et retornare da Napolj in Mola dove va per facende de sua S. et de quellj alla sua retornata ne havera da dare concto IIId.

XII. 24 nov. 1493. Fratris Joannis Jucundi de Verona: Concessio beneficiorum regalium prepositure Sancti Petri de Campogalano terre Campli cum Sancta Victoria annexa, Sancti Petri ad Leporarium et Sancte Lucie de Castello veteri: taxata tarenos duodecim (vol. XL, fol. 42r Sigillorum, Sommaria Arch. di Stato, dorther zuerst publicirt von L. Geremia in der Lega del bene III, n. 43, p. 5 und darnach von Percopo im Arch. stor. napol. XIX, 381).

XIII. 26 nov. 1493. Mit Notariatsakt von diesem Datum bestellt Fra Giocondo, da er „aliis Illustrissimi domini ducis Calabrie magis arduis negociis occupatus" ist, den Abt Anton Giov. Tartaglia zu seinem Mandatar, um an seiner Statt von den ihm laut Doc. XII vom König Ferdinand verliehenen kirchlichen Benefizien, und ausserdem von S. Margherita di Campli und einer Capellanie am Dom zu Teramo (die ihm — wohl auf Wunsch des Königs — von den dazu Berechtigten gleichfalls übertragen worden waren) Besitz zu ergreifen und sie für ihn zu verwalten (Notariatsarchiv von Neapel, Protokolle des Notars Florenzio Santoro vom Jahre 1491—1502, fol. 1542, publ. im Regest bei Filangieri, Documenti VI, 507; im Wortlaut von Percopo l. c, XIX, 381).

Aus den beiden Doc. I und II, die von dem ersten Erscheinen Fra Giocondo's in Neapel zu Ende 1489 Zeugniss geben, ist nicht zu entnehmen, dass er als architectonischer Berather des Herzogs Alfonso dahin berufen worden sei. Sie sprechen von zwei Excursionen, die er — eine davon in Begleitung des Dichters Sannazaro[44]) — nach Pozzuoli, Gaeta und Mola (dem heutigen Formia) unternahm, um — ohne Zweifel im Auftrage des Herzogs, denn er wird dafür bezahlt — die dortigen antiken Baudenkmäler kennen zu lernen, Ob es sich dabei etwa um deren Aufnahme (für die Illustrirung des Architecturtractats Francesco's di Giorgio, s. weiter unten), oder die Begutachtung eines Antikenfundes gehandelt habe, lässt sich aus dem Texte nicht entscheiden.[45]) Aber es liegt doch nahe, anzunehmen,

[44]) Wenige Tage vorher hatte dieser, nach Leostello's Aussage (Effemeridi pag. 283) „come homo experto in ciò" dem Gesandten des Königs von Frankreich bei einem ähnlichen Ausflug auf Geheiss des Herzogs Alfonso als Cicerone gedient, sowie i. J. 1505 bei Vicekönig Gonsalvo di Cordova den gleichen Dienst versehen (Percopo l. c. XIX, 377).

[45]) Dass die Gegend zwischen Gaeta und Formia an antiken Monumenten reich gewesen, ergiebt unter anderm ein Vermerk vom 29. Mai des gleichen Jahres (vol. 123 fol. 342), wonach Werkleute von Mola „che cavarono tre pezzi di marmo od una testa d'uomo" dafür entlohnt werden, beweisen aber auch Funde, die dort gelegentlich noch heut zu Tage gefördert werden (s. Mittheilungen des archäologischen Instituts, röm. Abtheilung X, 1895, S. 90).

Alfonso werde sich die Erfahrungen des berühmten Architecten für seine eigenen Bauten auch zu Nutze gemacht haben, und in der That wird dies durch ein fast gleichzeitiges Zeugniss, eine Stelle des oben (S. 91, Anm. 13) citirten Briefes von Pietro Summonte — obwohl ihre Fassung etwas mehr Präcision wünschen lässt — bestätigt.[46]) Immerhin scheint nicht er, sondern — wie wir oben gesehen haben — Francesco di Giorgio nach Majano's Tode in die erste Reihe gerückt zu sein; ja wir wissen gar nicht, ob sich Fra Giocondo während der beiden Jahre 1490 und 1491 in Neapel aufgehalten habe, da unsere Quelle davon schweigt. Erst seit Beginn 1492 haben wir wieder sichere Kunde von ihm. Doc. III vom 3. Januar 1492 berichtet von der Annahme eines vierzehnjährigen Jungen durch den Frate, ob als Diener oder Schüler, lässt sich aus dem Wortlaut nicht feststellen. Doch scheint es fast nur in der ersteren Eigenschaft, denn unter den Obliegenheiten des Herrn findet sich der Unterricht in seiner Kunst nicht aufgezählt, sondern nur diejenige, ihn „gute Sitten zu lehren". Dass der Dienstvertrag auf fünf Jahre abgeschlossen wird, scheint darauf zu weisen, dass Fra Giocondo's Verbleiben in Diensten des Herzogs auf längere Zeit gesichert war, wie sich denn das Verhältniss thatsächlich erst mit der Abdankung König Alfonso II. und der Invasion der Franzosen (Februar 1495) löste. —

Die Urkunden nun, die uns für das Jahr 1492 in reicher Anzahl zu Gebote stehen (Doc. IV—XI), beziehen sich auf öfters wiederholte Reisen des Frate nach Gaeta und Mola, die er unternimmt „per ordenar certe fabriche vole far soa Illma S." — Unzweifelhaft handelt es sich dabei um Anlagen für die Befestigung der Stadt und des Hafens von Gaeta, denn von irgend andern Bauten, die Alfonso dort hätte ausführen lassen, wissen die Chronisten nichts zu berichten. Dass der Herzog übrigens in diesen Jahren von den Kenntnissen des vielseitigen Künstlers gerade diejenigen des Kriegsbaumeisters in Anspruch nahm, dafür zeugt auch der Inhalt von Doc. VI und VIII. Das erste spricht von „Plänen der Festungen des Königreichs und anderer Orte", die Fra Giocondo zeichnen (oder wohl auch entwerfen) sollte; das zweite von 126 Zeichnungen, die er als Illustrationen zweier Handschriften Francesco's di Giorgio (der ja den grössten Theil des Jahres 1492 auch in Neapel zubrachte) hergestellt hatte, wovon die eine über Architectur, die andere über Geschütze und Kriegswissenschaft handelte, und die fertig dem Bibliothekar des Herzogs übergeben wurden. Wir besitzen bekanntlich beide Werke Francesco's in mehreren Exemplaren; ob aber eines davon mit dem für Alfonso hergestellten identisch sei, ist bisher nicht untersucht worden. Am ehesten konnte dies bei den

[46]) E per fabbricare lo Poggio Reale, conduxe [Alfonso] in questa terra alcuni di quelli Architetti, che più allora erano stimati, Julian da Majano fiorentino, Francesco da Siena, Maestro Antonio Fiorentino da Cava (dieser kommt erst unter Alfonso's Nachfolgern vor), benchè costui fosse più per cose belliche, e machinamenti di Fortezze (bezieht sich offenbar auf Francesco di Giorgio), e sopra tutti ebbe qua il bono et singolare Fra Jucundo da Verona.

in der Communalbibliothek zu Siena aufbewahrten Handschriften des Trattato di architettura und Codice di macchine e fortificazioni der Fall sein. Beide sind nicht von der Hand ihres Verfassers geschrieben (wie es auch die für Alfonso bestimmten gewesen zu sein scheinen), und dem Trattato di architettura fehlen heute die einst vorhandenen Tafeln. Er selbst wird für eine verbesserte Replik der ersten Fassung im Turiner Codex erklärt, entstanden, nachdem der Verfasser in die Dienste des Herzogs Alfonso getreten war.[47]) Nun hat aber H. v. Geymüller in den Uffizien eine Anzahl Blätter mit Copien von Zeichnungen aus dem Trattato von der Hand Fra Giocondo's nachgewiesen, und sie könnten vielleicht ein Ueberrest jener von ihm für das Neapler Exemplar nach dem Original Francesco's ausgeführten Illustrationen sein.[48])

Aus dem folgenden Jahre 1493 bieten uns die Cedole keine Nachrichten über die künstlerische Thätigkeit Fra Giocondo's. Dass er aber nach wie vor in Diensten Herzogs Alfonso stand, entnehmen wir unseren beiden letzten Documenten XII und XIII. Das erste vom 24. November 1493 betrifft die Verleihung mehrerer kirchlicher Beneficien, alle in der Diöcese von Teramo gelegen und königlichen Patronats, an den Frate, der darin Nachfolger des im selben Jahre verstorbenen Leostello wurde.[49]) Mit dem zweiten, ein paar Tage später datirten Act bestellt Fra Giocondo, da ihn selbst „wichtige Geschäfte im Dienst des Herzogs von Calabrien hindern", von seinen Pfründen (zu denen noch zwei andere in Campli und Teramo hinzukamen) Besitz zu ergreifen, den Abt Tartaglia zu seinem Mandatar und Stellvertreter (suum verum, carum, legitimum et indubitatum procuratorem) in der Verwaltung derselben. Dies ist die letzte urkundliche Nachricht über unseres Meisters Aufenthalt in Neapel, der aber trotzdem noch anderthalb Jahre dauerte. Im Mai 1495 verliess er seine bisherigen Gönner, und zog mit Carl VIII. nach Frankreich, wo wir ihn schon zu Ende desselben Jahres mit der glänzenden Besoldung von monatlich 30 Ducaten in der vom König nach Amboise versetzten Colonie italienischer Künstler und Handwerker wiederfinden.[50])

---

[47]) A Pantanelli, Di Francesco di Giorgio Martini, Siena 1870 pag. 128. Der Turiner Codex kommt nicht in Betracht, weil er vor 1476, ehe Francesco in die Dienste des Herzogs von Urbino trat, entstand; die beiden Exemplare in der Nazionale zu Florenz ebensowenig, weil dasjenige des Trattato mit eigenhändigen Zeichnungen des Verfassers versehen, das des Codice di macchine ganz von ihm eigenhändig hergestellt und überdies unvollendet geblieben ist (l. c. pag. 129).

[48]) Enr. di Geymüller, Cento disegni di architettura ecc. di Fra Giovanni Giocondo, Firenze 1882, pag. 22.

[49]) E. Percopo im Arch. stor. napol. XVIII (1893) pag. 529 u. XIX (1894) pag. 378 und 563.

[50]) E. Müntz, La Renaissance en Italie et en France, Paris 1885, pag. 511 u. 524. Der von Percopo behauptete dritte Aufenthalt Fra Giocondo's in Neapel nach 1511 beruht auf einer Verwechselung seiner Person mit der des Intarsiators Fra Giovanni da Verona (Arch. stor. napol. XIX, 379 und n. 1).

Unter der Menge von erhaltenen Zeichnungen Fra Giocondo's, die sich mit den Ueberresten antiker Monumente beschäftigen, treffen wir solche, die von seinen Studien in der Umgebung Neapel's Kunde geben, nur in verschwindend kleiner Zahl an. Ein Gesimsdetail aus Mola in den Uffizien erinnert an seine häufigen Excursionen dahin;[51]) ein Rundtempel in Pozzuoli, die „Canocchia" und ein Ornament aus Capua, eine Säulenbasis vom Posilipp und zwei Zeichnungen aus dem Dom zu Terracina in den Destailleur'schen Skizzenbüchern bilden die gesammte sonstige Ausbeute seines Aufenthalts in Campanien.[52])

Guido Mazzoni.

I. vol. 123 fol. 318. 26 febr. 1489. A Juliano Gondi et per luj a Bellicoczo suo figlio ventinove ducati et dodici gr[ana] e meczo, et sonno per la valuta de XXV d'oro in oro a pagati in Modina a Guido Mangiony per posserse condurre in Napoli. XXVIIII d. XII gr.

II. vol. 123 fol. 400 t. 20 dec. 1489. Al Paganino scultore modenese cinquanta ducati correnti, et sonno che lo Illmo S. duca li comanda dare in parte de mayor suma deve haver de certi lavory de inmagini fa per lo S. duca. L d.

III. vol. 145 fol. 109. 7 aprile 1492. A Guido Paganino per la provisione sua del mese di marzo passato. XVI d.

IV—VII. vol. 145 fol. 140, 167 t, 221 und 251 t vom 8. Juni, 4. Juli, 18. August und 15. October 1492 enthalten ähnliche Vermerke über die Auszahlung des Monatsgehaltes bis Ende September d. J. In dem vom 4. Juli heisst es: „ad ciochè se possa mectere in ordine con S. S. in Terra d'Otranto," was auf eine Reise im Gefolge des Herzogs Alfonso nach Otranto deutet. In der That ist der Vermerk vom 18. August dorther datirt.

VIII. vol. 145 fol. 114. 15 apr. 1492. A Francesco de Catastino soprastante delle fabriche . . . folgen Zahlungen für verschiedenes Material zur Decorirung „della sala grande del Castello di Capuana per la festa si fece a dì IV di marzo". Dann heisst es weiter: Et per libre XII di chiovi, CC jattolari (?), sei canne di canavaccio et duj lenzuola vecchie consegnata al Paganino I d. II t. XIIII gr. de quali ne havia de fare duj gigantj per detta festa, et per rotola VIII di farina per fare colla, e una soma di legnie per secrare [seccare] le teste di dettj giganti I tarì X gr. (folgen wieder andere Zahlungen für dasselbe Fest).

IX. vol. 145 fol. 313 t. 27 dec. 1492. A Guido Paganino scultor modenese cinquanta duc. correnti et sono che lo Illmo S. duca de Calabria

[51]) Ferri, Disegni di Architettura ecc. Roma 1885, pag. 94.

[52]) H. de Geymüller, Trois Albums de Dessins de Fra Giocondo, in den Mélanges de l'École française de Rome, XI (1891) pag. 140, 141, 145, 150 und 152. Die von Percopo (l. c. XIX, 378 n. 1) angeführten 4 Blätter der Comunale von Siena mit Zeichnungen römischer Bauten aus Neapel und Umgebung existiren dort nicht.

li comanda dare in parte de major summa deve havere per lo prezo de uno sepolcro ha facto per lo dicto S. del quale se fara polisa finale et dara se li el complimento. L d.

X. vol. 145 fol. 313 t. 30 dec. 1492. A Francinecto de Bosonis de Napole vinti duc. correnti et sono che lo Illmo S. duca de Calabria li comanda dare per lo pesone [piggione] de una sua casa sita denante el Castello de Capuana iuxta altre case de dicto Francinecto et sonno per lo exito che finiò a dì XV d'agosto passato et intrata del presente anno XIe Indictionis, ne la quale sta el Paganino scultore.[53]) XX d.

Doc. I macht uns mit dem bisher nicht genau bestimmten Zeitpunkt der Uebersiedelung Guido Mazzoni's nach Neapel bekannt, den man auf Grundlage von Doc. II erst gegen das Ende des Jahres 1489 verlegt hatte. Nunmehr wird man als solchen schon den März jenes Jahres festhalten müssen. Wohl bringt Cicogna ein urkundliches Zeugniss dafür bei, dass unser Künstler am 22. April 1489 mit den Mönchen von S. Antonio di Castello in Venedig einen Vertrag betreffs Lieferung einer Gruppe der Grablegung Christi eingegangen sei (das Werk bestand noch zu Anfang unseres Jahrhunderts[54]). Da aber nicht anzunehmen ist, er werde noch zwei Monate nach seiner Berufung an den Hof Alfonso's eine ähnlich umfangreiche Arbeit übernommen haben, so werden wir zu der Folgerung gezwungen, das Datum bei Cicogna sei um ein Jahr vorgerückt. Da dasselbe nicht aus dem Originaldocument, sondern blos aus einem im vorigen Jahrhundert gefertigten Regest (dem Cicogna allerdings grosse Verlässlichkeit nachrühmt) geschöpft ist, so hat eine solche Folgerung immer noch mehr Berechtigung als die erstere, mit der Angabe vom Doc. I nicht zusammenzureimende Annahme. — Auch muss aus der Fassung von Doc. II geschlossen werden, dass Mazzoni Ende 1489 schon mitten in seinen Arbeiten für Herzog Alfonso gesteckt habe. In den „Inmagini", wovon es spricht, werden wir Sculpturen zum Schmucke der seit 1487 im Baue begriffenen Schlösser von Poggio Reale und Duchesca zu sehen haben.[55])

---

[53]) Ausser No. I sind alle vorstehenden Documente von Percopo (Arch. st. nap. XVIII, 788—790) im Wortlaut veröffentlicht, No. II, VIII und IX von Barone resumirt (l. c. X, 7, 15 und 21), No. II unter dem falschen Datum des 20. Octobers.

[54]) Cicogna, Iscrizioni veneziane I, 360. Am 2. Mai 1487 war Mazzoni noch in Modena (Venturi im Arch. st. dell' arte III, 14 n. 2), von da an fehlen Zeugnisse für seine Anwesenheit daselbst; in diese Zeit wird sonach sein Aufenthalt in Cremona und Venedig gefallen sein.

[55]) Capaccio, Historiae Neapolitanae, Neapoli 1607 p. 435 erwähnt in der That bei der Beschreibung derselben auch „ex creta doctissime effecta capita", was ja gerade zu der von Mazzoni bevorzugten Gattung der Bildnerei stimmen würde (citirt bei Colombo, Il Palazzo e Giardino di Poggio Reale im Arch. stor. napol. X, 198 n. 3). Auch spricht er von einer Sirenengruppe, gleichfalls aus Thon, worunter die Stadt Neapel dargestellt gewesen sei.

Für die nächsten zwei Jahre sind in den Cedole keine auf unseren Künstler bezüglichen Daten erhalten. Dagegen berichten die Doc. III—VII von der regelmässigen Auszahlung eines Monatsgehalts von sechszehn Ducaten an ihn während März bis October 1492, und es liegt kein Grund zur Annahme vor, er sei in den beiden vorhergehenden Jahren nicht in Neapel und nicht in den Diensten Alfonso's gewesen. Aus Doc. VIII lernen wir Mazzoni als Festdecorator kennen. Zu einer Feier, die im Castell Capuano am 4. März 1492 stattfand, hatte er aus Latten, Nägeln, Kleister, Canevas und alten Leintüchern zwei Giganten zu formen, denen bei der Aufführung eines Festspiels dann die thönernen Köpfe abgeschlagen wurden.[56]) So kehrte er mit diesem Werke zum Ausgangspunkte seiner naturalistischen Kunst zurück, — ist es ja doch bekannt, dass er in seiner Jugend von der Anfertigung von Masken ausgegangen war und in seiner Vaterstadt als Festarrangeur eine bevorzugte Rolle gespielt hatte.[57])

Doc. IX bezieht sich auf die Gruppe der Beweinung Christi, die Herzog Alfonso als Gönner der Olevitanermönche für eine Kapelle ihrer Kirche S. Anna dei Lombardi gestiftet hatte, wo sie noch heute zu sehen ist.[58]) Nach dem Wortlaut unseres Vermerkes war das Werk Ende 1492 schon vollendet: er berichtet von einer Theilzahlung von fünfzig Ducaten a conto einer grösseren Summe, die Mazzoni dafür gebührt, und worüber ihm die Endabrechnung in Aussicht gestellt wird.

Das letzte unserer Documente, No. X, endlich betrifft die Entrichtung des Miethzinses von zwanzig Ducaten für das von Mazzoni bewohnte Haus gegenüber von Castel Capuano, für das im August 1492 abgelaufene Jahr. Dass er auch während der folgenden Jahre im Dienste Alfonso's geblieben sei, ist urkundlich nicht erwiesen, aber sehr wahrscheinlich. Von den Werken, die er in dieser Zeit geschaffen haben wird — nach der Aussage eines fast gleichzeitigen Zeugen waren deren viele in Neapel zu sehen[59]) — hat sich ausser der ihm mit Recht zugeschriebenen Bronzebüste Ferdinand's I. im Museo nazionale keines erhalten.[60]) — Dass er von Carl VIII. — dank dem aufdringlichen Naturalismus seiner Kunst — hoch gehalten,

---

[56]) Nach B. Croce, I teatri di Napoli, Neapel 1891 pag. 15 (citirt von Percopo im Arch. stor. napol. XVIII, 784 n. 3) war es die Farce „Il trionfo della Fama" von Sannazaro, die dargestellt wurde.

[57]) Venturi, La scultura emiliana nel rinascimento im Arch. stor. dell' arte III, 5 sgg. und 7, n. 1.

[58]) Der Verfasser ist von seiner im Repertorium XI, 202 ausgesprochenen Meinung, dass es sich bei dem „sepolcro" um das Grabmal für einen Bruder Herzogs Alfonso's handeln könnte, zurückgekommen.

[59]) Cosmi Anysii Commentarioli in Satyras J. Anysii, Neapoli 1533 fol. 178: „cujus opera Neapoli multa visuntur et cum admiratione spectantur" (citirt von Percopo, l. c. XVIII, 787).

[60]) Ob ihm von Celano, Notizie sulle chiese ecc. Napoli 1692, IV 222 eine Altartafel in gebranntem Thon in der Kirche S. Eligio mit Recht zugetheilt wurde, lässt sich heute nicht mehr entscheiden, da sie seit Langem verloren ist.

wenige Tage bevor der König Neapel verliess im Dom zum Ritter geschlagen, nach Frankreich entführt und dort von ihm und seinem Nachfolger mit Ehren und Gold überhäuft wurde (er bezog den für damalige Verhältnisse ungeheuren Monatsgehalt von fünfzig Ducaten), endlich 1516 nach Modena zurückkehrte und zwei Jahre darauf dort starb, ist bekannt.

Calvano da Padova.

I. vol. 123, fol. 159t. 17 magg. 1487. A maestro Calvano de Padua pintore vinti ducati correnti e sonno in parte de quello dovera havere del pintare che fa de presente al Jardino grande del Illmo S. duca de Calabria XXd.

II. vol. 123, fol. 163t. 1 giugno 1487. A maestro Calvano de Padua pintore due duc. correnti e sonno in parte delli colori li abisognano per l'opera che de presente fa al Jardino grande del Illmo S. duca de Calabria IId.

III—V. vol. 123, fol. 188t, 205 u. 282 vom 2. Sept., 28. Oct. 1487 und 25. Sept. 1488 enthalten ganz ähnlich lautende Vermerke über Zahlungen für Farben zu den Fresken in „la sala et logia de le stancie fatte novamente al Jardino grande" im Gesammtbetrage von 23 Ducaten 27 Gran.

VI. vol. 123, fol. 168. 23 giugno 1487. A Jacobo Parmese de Summa et a Loyse della Bella pintory sedici duc. duy t[arì] quatro gr[ana] e ½ e sonno a compimento de LXI duc. IIIt. XVIgr ½ che montano certi lavory hanno fatti al Jardino del Illmo S^r^ duca di Calabria secondo particularmente pare per l'apodixa como se li scontino XXX duc. have hauti mastro Calvano de Padua in due partite (s. Doc. I und II) e lo resto per lo cunto l'a fatto dicto maestro Calvano XVId. IIt. IV½

VII. vol. 123, fol. 276. 30 agosto 1488. A maestro Calvano de Padua pintore vinti duy duc. tre tarì tredici gr. et sonno ad complimento de XL ducati devìa havere per lo pintare et colori à posti in una facciata de la sala del Jardino dove à pintato Otronto secondo e stato aprezato per maestro Jeronimo Veticano et maestro Ypolito de Francesco pintory como li restanti habbia havuti in doe partite in dì passati XXIId. IIIt. XIII.

VIII. vol. 123, fol. 309. 27 gen. 1489. A maestro Calvano de Padua pintore nove duc. tre tarì e sonno per la sua provisione del mese di dicembro proximo passato VIIIId. IIIt.

IX—X. vol. 123, fol. 319t u. 337, 8 marzo und 6 magg. 1489 verzeichnen ähnliche Zahlungen für die Monate Januar bis einschliesslich März 1489 im Betrage von 28 Duc. 4 Tarì.[61])

---

[61]) Alle vorstehenden Documente im Wortlaut publicirt von Percopo (Arch. stor. napol. XIX, 777—779), No. II, III, VI u. VII auch von Barone zum Theil unter falschem Datum resumirt (l. c. IX, 622, 623 u. 634).

Ueber den Maler Calvano oder Galvano von Padua sind dies die einzigen Nachrichten, die wir besitzen. Sie besagen, dass er seit Frühling 1487 mit Ausmalung der Loggia und übrigen Räume beschäftigt war, die Alfonso — wie wir oben S. 92 gesehen — in seinem Lustgarten bei Castel Capuano zur selben Zeit errichten liess. Er hatte dabei (s. Doc. VI) zwei einheimische Maler, Jacobo Parmese und Loyse della Bella, zu Genossen, von denen sonst auch gar nichts bekannt ist. Doc. VII berichtet von einem Fresko unseres Meisters, worin die Rückeroberung Otranto's von den Türken durch den Herzog von Calabrien im Frühling 1481 dargestellt war und das von einem sonst unbekannten Maler Veticano[62]) und von dem eben erst in Neapel angelangten Ippolito di Francesco Donzello am 30. August 1488 abgeschätzt wurde.[63]) Obwohl weitere Nachrichten über die in Rede stehenden Malereien in den Cedole fehlen, so scheint unser Meister doch noch längere Zeit damit beschäftigt gewesen zu sein, denn laut Doc. VIII—X stand er noch im März des folgenden Jahres mit monatlich $9^3/_5$ Ducaten im Solde des Herzogs. Mit diesem Zeitpunkt hören die Vermerke in den Cedole, die sich auf ihn beziehen, auf.

Giacomo della Pila.

I. 9. Aug. 1471. Vertrag zwischen Messer Ettore Piscicelli in Neapel und Giacomo della Pila, betreffs Errichtung eines Grabmals für den Erzbischof von Salerno, Niccolo Piscicelli, um den Preis von 22 Unzen in Silbercarlini (Aus dem Notariatsarchiv zu Neapel, Protocolle des Notars Cir. Santoro, 147—72, im Regest mitgetheilt bei G. Filangieri, Documenti ecc. VI, 282).[64])

II. vol. 63, fol. 574t. 25. dec. 1473. R mestre Jacobo dela Pilla en accorriment o prorata de L ducats lo senyor Rey lli mana donar de certes fontanes de marbre fa per lo parco XXVd.

III. 31. Oct. 1474. „Maestro Jacobo de Pila, marmorario de Milano" nimmt den Pietro di Pelliccia aus Calabrien in die Lehre auf (Filangieri l. c. III, 21).

IV. 27. März 1478. „Jacobo de Lapilla marmorario" wird wegen einer Schuld von sechzehn Ducaten von Tom. de Brienza belangt (Filangieri III, 21 und 22).

V. vol. 78, fol. 211. 4. marzo 1482. Messer Franco Coppola date ad mastro Jacobo dela Pila marmoraro in panno o altre robe dela corte

---

[62]) An anderer Stelle (vol. 145, fol. 362) wird er Maestro Grandillo Verticano genannt.

[63]) Dass Alfonso seine Siege durch Kunstwerke verherrlichen liess, haben wir schon oben S. 101 aus Anlass des Ueberfalls bei Poggio Imperiale gesehen. Auf die Einnahme Otranto's hatte er ausserdem von Guazzalotti aus Prato eine Medaille giessen lassen. Die Wände von Poggio Reale waren durch die Brüder Donzello mit Episoden aus dem Baronalkriege geschmückt (s. oben S. 97).

[64]) II und V sind von von Barone (Arch. stor. napol. IX, 394 und 417) resumirt, alle übrigen von Filangieri im Auszug oder in vollem Inhalt mitgetheilt.

la valuta de dicesecte duc. duj t. dece gr. quale sono per parte de mayor suma deve haver dela regia corte per uno tabernaculo de marmora fo facto per la Capella del Castello nuovo per servar lo Corpus dnj [Domini] scripta a 25 de octubro 1481. El vostro Paschale Diaz Garlon [percettore generale della r. corte] XVIId. IIt. X.

VI. 13. Juni 1485. Della Pila verkauft an zwei neapler Werkleute (fabbricatori) aus seinem Bruche von S. Aniello in Neapel Steinmateriale (Filangieri VI, 283).

VII. 15. April 1488. „Maestro Jacobo de la Pila da Milano, cittadino ed abitante in Napoli, scultore di pietre" liefert Marmor für Porta Capuana (Filangieri III, 22 u. 23).

VIII. 19. Jan. 1489. Er nimmt den Giacomo Bernardo aus Calabrien, als Colonen für ein Landgut (masseria) seines Besitzes in Dienst (a. a. O. VI, 283).

IX. 20. März 1492. Vertrag zwischen Madama Giulia Brancazo und Giacomo della Pila betreffs Errichtung des Grabmals für Tommaso Brancazo-Imbriaco in S. Domenico maggiore um den Preis von 140 Ducaten. Am 15. Mai 1500 erhält unser Meister von der Tochter der inzwischen verstorbenen Bestellerin die Hälfte der noch rückständigen 50 Ducaten für das schon länger vollendete Werk ausbezahlt (Filangieri III, 15—20, 23 und 27).

X. 14. Juli 1492. Della Pila wird zusammen mit Francesco da Milano von dem Besitzer eines Marmorbruches zu Carrara um 11 bezw. 13 Ducaten, als Rest einer grösseren Forderung für gelieferten Marmor belangt (Filangieri III, 23 und 24).

XI. 20. Aug. 1492. Er nimmt den Jacobo di Castromonte auf vier Jahre in die Lehre auf (Filang. VI, 283).

XII. 17. Dec. 1492. Er zahlt im Auftrag von Mazzo Ferillo, Grafen von Muro an einen Schiffsbesitzer aus Gaeta die Fracht für den Transport von neun Ladungen (carrate) Marmors von Carrara nach Neapel (a. a. O. VI, 283).

XIII. 12. Mai 1494. Vertrag zwischen Jacobo della Pila und Messer Niccolò die Alanio von Neapel, über die Errichtung eines Monuments für sich nach dem Muster desjenigen von Pietro Brancaccio in S. Angelo a Nilo, um den Preis von 100 Ducaten, das in der Kirche Nostra Donna im Castell zu Torre Annunziata aufgestellt werden soll (a. a. O. III. 24—26).

XIV. 5. Dec. 1498. Della Pila übernimmt für die Capp. dell' Incoronata in S. Pietro Martire den Eingangsbogen in Marmor laut Zeichnung um 65 Ducaten herzustellen, und überdies ein Marmorbild der Madonna zu restauriren (a. a. O. VI, 284).

XV. 29. Juli 1502. Vertrag zwischen Jac. della Pila und Messer Jacopo Rocco von Neapel, betreffend die Ausführung eines Marmor-Altars laut vorliegender Zeichnung für die Familiencapelle in S. Lorenzo, innerhalb zweier Monate, um den Preis von 22 Ducaten (a. a. O. III, 570 u. 597). —

Von der Existenz dieses comaskischen Bildhauers (denn der Zusatz „di Milano" bezeugt, wie in anderen Fällen auch, wohl nur die Herkunft aus der Provinz Mailand) erfahren wir erst durch die vorstehenden Documente. Ueber seine Thätigkeit in der Heimath ist uns nichts bekannt. Wie seine Landsleute Pietro und Francesco da Milano, Domenico Lombardo, Tommaso Malvito di Como[65]) hat er wohl schon in jungen Jahren sein Glück in Neapel gesucht (wir können ihn dort durch einen Zeitraum von länger als dreissig Jahren verfolgen), und wie die zahlreichen Aufträge, von denen unsre Urkunden berichten, beweisen, auch gefunden. Doch war er vielmehr von Privaten, als vom königlichen Hofe mit Arbeiten betraut. Nur von zwei solchen letzterer Kathegorie haben wir documentarische Kunde: am 25. Dec. 1473 (Doc. II) erhält er eine Theilzahlung für eine Marmorfontaine, die er zum Preise von 50 Ducaten in den königlichen Gärten ausführt (es kann darunter nur der Garten verstanden sein, der bei Castel Capuano lag, s. S. 92 Anm. 15), und am 4. März 1482 (Doc. V) wird er für einen Theil des Lohnes, den er für ein für die Kapelle von Castel Nuovo verfertigtes marmornes Sacramentstabernakel zu fordern hat, mit Tuch und andern Naturallieferungen abgefunden. Während die Fontaine spurlos untergegangen ist, hat sich das Ciborium an der linken Chorwand von S. Barbara (im Hofe von Castel Nuovo) bis heute erhalten. Es ist eine mit reichem figürlichen Schmuck (unter anderm im Sockel mit einer Darstellung des h. Abendmahles) ausgestattete Arbeit, die das an dieser Stelle sinnlose Motiv des römischen Renaissancegrabmals in seinem frühesten Typus mit den in Nischen aufgelösten Seitenpfeilern (Monument Eugen's IV. in S. Salvatore) imitirt, und weder in Conception noch Ausführung über das Mittelmässige hinausgeht.

Besser lässt sich die Art unseres Meisters aus zwei grösseren noch erhaltenen Werken beurtheilen: dem laut Doc. I (und der Inschrift darauf) im Jahre 1471 aufgeführten Grabmal Piscicelli im linken Seitenschiff des Doms zu Salerno, und dem zwischen 1492 und 1500 entstandenen Monument für Tommaso Brancaccio in der Capp. S. Domenico (già S. Jacopo)

---

[65]) Von Pietro da Milano und Dom. Lombardo wird in einer Studie über den Triumphbogen Alfonso's I., die wir vorbereiten, ausführlich gehandelt werden. Der in Doc. X genannte Franc. da Milano kommt im Dienste des k. Hofes nur bei der Ausführung zweier Nutzbauten 1468 vor: eines Arcadenbaues zum Schutze der k. Galeeren im Hafen von Neapel und einer Wasserleitung in der Nähe der Stadt. Er ist dagegen von 1485 bis an seinen zwischen 1500 und 1505 erfolgten Tod mit einer Reihe von Bildhauerarbeiten (Kapellen und Grabmonumente) für Neapler Grosse in und ausserhalb Neapel's beschäftigt (Filangieri III, 101—110 und V, 150—151). Von dem einzigen seiner Werke, das sich erhalten hat, wird oben im Texte gleich die Rede sein. Er war der Sohn jenes Cristoforo da Milano, der 1463 im Vatican arbeitete (Müntz, Les arts etc. I, 277) und 1475 selbst dort beschäftigt (Bertolotti, Art. lomb. a Roma &c. I, 32). Tom. Malvito und sein Sohn Giovan Tomaso endlich fallen ausserhalb des Rahmens unsrer gegenwärtigen Mittheilungen, da sie für den k. Hof nicht beschäftigt waren.

der gleichnamigen Kirche zu Neapel (Doc. IX). Beide folgen dem von der mittelalterlichen Sepulcralplastik in die der neapolitanischen Frührenaissance hinübergenommenen Typus des von drei Tugenden getragenen kastenförmigen, an der Vorderseite mit Reliefs geschmückten, mit der Rückseite an die Wand gelehnten Sarkophags, auf dessen Deckel die Gestalt des Todten ausgestreckt ruht. Aber während sich der Meister in dem ersteren der beiden Grabmäler mit dieser einfachen Anordnung begnügte, hat er bei dem Grabmal Brancaccio als Surrogat für den Baldachin und die dessen Vorhänge zur Seite ziehenden Engel (wie wir ihnen z. B. an den Anjougräbern immer wieder begegnen) jenen Haupttheil seines Werkes mit einem aus Pilastern und Archivolte gebildeten Rahmen umspannt, vor die Pilaster auf Consolen in Kapitellshöhe Engel gestellt, die den in ungeschickten Faltenbögen sich um den Archivolt schlingenden Vorhang zurückhalten, und in der Lunette ein ganz in florentinischer Reminiscenz von einem Fruchtkranz umschlossenes Madonnenrelief[66]) mit je einem anbetenden Engelpaare zu Seiten angeordnet. Beide Grabmäler (vgl. ihre Photographien No. 11777 und 11861 Sommer) verrathen sich auf den ersten Blick als die Arbeiten desselben u. z. nicht eines, sondern je zweier Meissel; denn es ist undenkbar, dass die gedrungenen, wie archaistisch befangenen Gestalten der die Graburnen tragenden Tugenden einerseits, andererseits die schlanken feingliedrigen Halbfiguren der Reliefs der Sarkophagvorderwand die vortrefflich individualisirten, wenn auch nicht übermässig fein ausgearbeiteten Portraitstatuen, sowie die Engel und das Madonnenrelief des Brancaccigrabes von ein und derselben Hand gearbeitet sein könnten. Und da auch die Annahme als unwahrscheinlich (weil sich der Fall zweimal wiederholt haben müsste) abzuweisen ist, es könnten die Tugenden als Reste älterer Werke hier wieder verwendet worden sein, so bleibt nichts übrig, als für sie die Mitarbeit einer geringeren Schülerkraft (denn je drei offenbaren sich als Werk des gleichen Meissels) vorauszusetzen, und diese Annahme gewinnt daraus einen Stützpunkt, dass in dem Vertrag für das Grabmal Brancaccio (wie auch in dem für Nicc. d'Alagno, s. weiter) der Meister sich ausdrücklich die Alternative vorbehält: „facere et laborare seu fieri et laborare facere cantarum unum seu sepulturam etc.“, — wobei dann noch immer unerklärt bleibt, warum der Meister gerade die zumeist in die Augen fallenden Theile seiner Arbeiten den schwächeren Gehilfenhänden anvertraute. Dass er übrigens eine blühende Werkstatt besass, bezeugt die wiederholte Aufnahme von Lehrlingen (Doc. III u. XI), der Besitz eines Steinbruches (Doc. VI) und die Lieferung von Baumaterial für Porta Capuana (Doc. VII). — Auch überrascht die Wahrnehmung, dass das um zwanzig Jahre jüngere Werk

[66]) Dabei hat sich unser Bildner offenbar von dem gleichen Medaillon an dem zwischen 1485 und 1490 durch Ben. da Majano vollendeten Grabmal Aragona in Montoliveto inspiriren lassen, auch sein Vorhangmotiv — allerdings in gezierter, unmonumentaler Variation diesem Vorbild nachgeahmt.

selbst in den vom Meister eigenhändig gearbeiteten Theilen, mit alleiniger Ausnahme der Portraitstatue, sowohl in formeller Durchbildung als geistiger Belebung das schwächere ist. Ein überhohes Alter als Grund dafür zu allegiren, geht nicht an, weil wir Jacobo noch über ein Jahrzehnt mit bedeutenden Aufträgen bedacht verfolgen können. Ob die Uebernahme einer grösseren Menge Marmors für den Grafen von Muro (Doc. XII) zu Ende des J. 1492 etwa mit einem Auftrage von dessen Seite in Verbindung stand, können wir aus Mangel an weiteren Daten darüber nicht entscheiden. Solche liefert uns dagegen anderthalb Jahre später Doc. XIII betreffend die Errichtung eines Grabmals für Niccolo di Alanio in der Marien-Kirche zu Torre Annunziata, wovon wenigstens Ueberreste in das Museo Filangieri gerettet wurden (der Sarkophag mit der Gestalt eines Kriegers auf dem Deckel in Hochrelief); es liefert uns solche Nachrichten ferner Doc. XIV vom 5. Dec. 1498, das von der Uebernahme einer architectonisch-decorativen Arbeit für eine Capelle in S. Pietro Martire berichtet (die heute indess an Ort und Stelle nicht mehr existirt, nachdem das Innere der alten, von Carl II. Anjou gegründeten Kirche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine pietätlose Umwandlung erfuhr, der jede Spur seiner ursprünglichen Architektur zum Opfer fiel), endlich — als spätestes — der Vertrag vom 29. Juli 1502 (Doc. XV), womit unser Meister die Fertigung eines Marmoraltars für die Familiencapelle der Rocco in S. Lorenzo übernimmt. Auch davon ist heute in der jetzigen Capp. di S. Girolamo im rechten Querschiff genannter Kirche nichts mehr übrig. Wenn aber Filangieri (a. a. O. III, 570 N. 1) das eine in derselben Capelle, heute aber in verstümmelter Gestalt in dem Durchgang aus der Kirche nach Strada de Tribunali aufgestellte Epitaph Jacopo Rocco's, des Bestellers jenes Altars, als einen Theil dieses letzteren und als Arbeit della Pila's in Anspruch nehmen möchte, so steht der ersteren Annahme die klare Fassung des Vertrags, die ausschliesslich von einem „altare“ spricht, der Autorschaft Jacobo's aber der Umstand entgegen, dass wir den Vertrag besitzen, womit sich Francesco da Milano (s. Anm. 65 auf S. 114) am 12. Oct. 1500 verpflichtet, „sediale unum cum cantaro de marmore gentili et necta (?) cum armis ejusdem Jacobi“ für Rocco zu liefern, und dass seine Erben am 12. Nov. 1505 den Empfang des Restes der ausbedungenen Summe von 40 Duc. von den Erben des inzwischen 1503 verstorbenen Bestellers bestätigen (Filangieri III, 109). Sie hatten also offenbar den beim Tode Jacobo's noch nicht vollendeten „Sediale“ in ein Epitaph umgestalten lassen, denn an letzterem, wie es heut besteht, bildet das Wappenschild Rocco's noch immer den zumeist in die Augen fallenden Bestandtheil, wie der Besteller es vorgeschrieben hatte. Auch zeigt das in Rede stehende Werk nichts von der quattrocentistischen Manier der beglaubigten Sculpturen della Pila's, — weist sich im Gegentheil als die Arbeit eines entschieden dem Cinquecento zuneigenden Künstlers aus. —

Aristotile Fioravante, Francesco da Laurana, Mattia Fortimany und Ant. Marchissi.

I. vol. 61, fol. 127 t. 8 luglio 1472. A mestre Aristotil de Bolunya qui ha fet certes speriencies en lo traure [trarre] de la caxa [cassa] sta afons al cap del moll [capo del molo] a compliment de VIII ducats lo Senyor rey li mana graciosament donar per que sen puxa [se ne possa] tornar acasa sua[67] VII d. III t VIII.

II. vol. 66, fol. 339 t. 26 marzo 1474. A Francisco Laurano mastro marmorar per lo preu [prezzo] de una himatge [imagine] de nostra dona ab lo ihs [gesù] al braç [al braccio] fet de marbre: la qual es stada posada sobre lo portal dela capella del Castellnou. L d.

III. vol. 51, fol. 384 t. 25 nov. 1469. Item lo dit jorn donj de manament del Sor Rey per mig [per mezzo] lo banch de Filippo deli Stroci a mestre Matteu Forsimanya de Mallorques XXX duc. los quals lo dit S^{or} li mana donar en accoriment [acconto] e paga prorata daço [di ciò] que deura hauer per lo stall [estaglio = cottimo] dela obra dela esglesia [chiesa] del Castellnou present Barthomeu de Ribera XXX d.

Aehnliche Anweisungen für die Arbeiten an der Capelle von Castel nouvo finden sich unterm 12. Jan. (vol. 53 fol. 135 t), 17. Febr. (fol. 205), 14. März (fol. 261 t) und 30. März 1470 (vol. 64 fol. 499 t: Item fonch [furono] donat a mestre Matheu pedrapiquer dis [10] onces de cera noua per encolar les pedres dila ho [pera] dela jglesia del Castell nou). Sie waren Ende April jedenfalls beendet, wie folgender Vermerk beweist:

IV. vol. 53, fol. 369. 4 maggio 1470. A Miquel de Bellprat per altestrants lo Senyor rey offerj lo premier dia del present mes de maig hoynt [avendo udito] missa en la capella del Castelnou, en hun ferrandi dor I d. X t.

V. vol. 54, fol. 382 e t. 24 nov. 1470. A mestre Matheu Fortimany VIIII d. III t. IIII gr. los quals son a compliment de X duc. per la provisio sua del mes de Octubre, con la resta li sia stada retenguda per lo dret del elatge [pel diritto dell'allaggio, cioè dell' aggio VIIII d. III t.

Aehnliche Vermerke über die Zahlung des Monatsgehalts von zehn Ducaten an unseren Meister finden sich ununterbrochen bis Ende Mai 1474 (vol. 54 fol. 433; vol. 56 fol. 125, 185, 303 t, 351 t, 466; vol. 58 fol. 196 t, 259, 309 t; vol. 60 fol. 241 t, 364 t; vol. 61 fol. 149, 276 t, 397; vol. 62 fol. 128 t, 258 t, 409; vol. 63 fol. 178 t, 290 t, 625 t; vol. 66 fol. 220 t, 330 t, 372 t, 574). Ausserdem die folgenden auf Arbeiten von ihm bezügliche Anweisungen:

VI. vol. 60 fol. 256 t. 25 marzo 1472. A mestre Matheu Fortimay,

[67]) Von den folgenden Vermerken hat Barone nur No. I, II, VIII, IX u. X (Arch. stor. napol. IX, 245, 397, 401 u. X, 44) im Auszug mitgetheilt. Mit Ausnahme des letzteren sind sie — wie die Cedole bis zum Jahre 1475 durchaus — in altcatalanischer Sprache verfasst. Wir haben die Erklärung der schwerer verständlichen Worte in Klammern beigefügt, u. z. weil zumeist Verwandtschaft mit den betreffenden Ausdrücken im Italienischen besteht, in der letzteren Sprache.

en accoriment del piperno per la scarpa dela tore del alotge [alloggio] del Castell nou . . . . . L d.

VII. vol. 63 fol. 328 t. 13 apr. 1473. A mestre Matheu Fortimay capomestre de la obra del Castell nou per lo loguer [logare, allogare, nolo] de hun cavall de Napols a Gayeta e a Sessa per faeres [affari] de la regia cort per X jorns . . . . . I d.

Aehnlich lautet eine zweite Anweisung vom 12. Juni 1473 (vol. 63 fol. 495 t) für die Auslagen einer sechstägigen Reise nach Sessa.

VIII. vol. 66 fol. 402. 20 apr. 1474. A mestre Matheu Fortimany per altrestants havia bestrets [anticipati] ço es . . . . VI carlins per fer cònduhir la ymatge de nostra dona feta de pedra marbre, que sta posada sobre la porta dela capella del Castell nou . . . . . III t.

IX. vol. 66 fol. 586. 30 giugno 1474. A Nicolo greco patro de sagetia [nave o barca da trasporto] per nolit de sis pedres negres ha portat de Pisa en Napols, per ops deles letres sen han fer en lo relotge [orologio] del Castell nou, consignades a mestre Matheu Fortimany . . . . . I d. X t.

X. vol. 168 fol. 241. 11 genajo 1504. A Mº Antonio Florentino architetto, in parte di 50 duc. che gli si danno di sovvenzione, acciocchè se possa substentare a li servigi dela catholica Maestà . . . . . XX d.

Von den in unsrer vorstehenden letzten Rubrik zusammengefassten Urkunden betrifft No. I den bekannten bolognesischen Architekten und Ingenieur Rodolfo Fioravante, genannt l'Aristotile († c. 1480), und bezieht sich auf eine seiner vielen mechanischen Leistungen, mit denen er die Bewunderung seiner Zeit, mehr als mit seinen künstlerischen Schöpfungen, erregte. Um die Hebung welches, durch Schiffbruch auf den Meeresgrund gerathenen Schatzes es sich bei diesen seinen Dienstleistungen für König Ferdinand I. gehandelt habe und ob sie von Erfolg gekrönt gewesen, lässt sich nicht näher feststellen, da jede sonstige Nachricht darüber fehlt. Die vorübergehende Anwesenheit Fioravante's in Neapel fällt zwischen seine beiden römischen Aufenthalte. Am 15. Juni 1471 war er von Paul II. berufen worden, um den Obelisken aus dem Circus des Caligula, die sogenannte Guglia di Giulio Cesare, auf den Platz vor St. Peter zu versetzen. Das Unternehmen war in den ersten Anfängen stecken geblieben, nachdem der Papst bei einer Unterredung mit unserm Meister vom Schlage gerührt an dessen Seite todt zusammengesunken war (28. Juli 1471).[68] Im Februar 1473 finden wir ihn wieder in Rom, vielleicht um die Rückversetzung des Sarkophags der h. Constanza von der Piazza S. Marco, wohin ihn Paul II. 1467 hatte transportiren lassen, nach ihrem Heiligthum an der Via Nomentana vorzunehmen, wahrscheinlicher um bei den

[68] Raphaelis Volaterrani Commentariorum Urbanorum Libri octo et triginta. Roma 1506. Anthropologia lib. XXII.

Arbeiten für die Errichtung von Ponte Sisto (zu dem der Papst am 29. April den Grundstein legte) mit seinem Rathe zu dienen.[69])

Doc. II giebt Kunde von der Madonnenstatue, die der bekannte Bildhauer und Medailleur Francesco Laurana[70]) 1474 — bei einer Anwesenheit in Neapel, die zwischen seinem Aufenthalt in Sicilien 1458—72, und seine zweite französische Zeit von 1476 an fällt — für die Aragonesen, die glücklichen Rivalen seines sonstigen Brotherrn René von Anjou, ausgeführt hatte und die noch heute über dem Portal von S. Barbara im Hof von Castel Nuovo an ihrer ursprünglichen Stelle zu sehen ist.

Doc. VIII bezieht sich auf ihre Ueberführung aus der Werkstätte des Bildhauers an den Ort ihrer Aufstellung durch einen bisher unbekannten Meister Mathias Fortimany, dem wir zuerst Ende des Jahres 1469 in Doc. III und auch wiederholt bis April 1470 als Unternehmer des Baues der in Rede stehenden Kirche oder Schlosskapelle begegnen. Dort wird die Insel Mallorca als seine Heimath genannt; sein Name wird verschieden, bald Forsimanya, Fortimanya, bald Forcimay, Fortimay, zumeist aber Fortimany geschrieben und er als Steinmetz (pedrapiquer, picapedrer) qualificirt. Wie Doc. IV bezeugt, waren die Arbeiten an der Kapelle anfangs Mai 1470 soweit vollendet, dass der König am 4. des genannten Monats darin einer Messe beiwohnen konnte.[71]) (Leider ist aus den Cedole keine Kunde darüber zu gewinnen, ob das schöne Portal von S. Barbara und namentlich die Reliefs an seiner Oberschwelle [Scenen aus dem Leben Jesu] und im Lunettenfelde [Madonna mit Kind von einem Chor singender und musicirender Engel umringt] auch unserem Meister angehören. Wenn dies der Fall wäre, so hätten wir in ihm einen der trefflichsten unter allen den an den königlichen Bauten beschäftigten Bildhauern zu begrüssen.) Von dieser Frist an tritt Fortimany mit monatlichen zehn Ducaten in die Reihe der königl. Bediensteten, wo wir ihn bis Ende Mai 1474 verfolgen können (Doc. V), u. z. wird er ausdrücklich als „Bauleiter der Arbeiten am Castel Nuovo" bezeichnet (Doc. VII), eine Bestallung, die er nach dem anfangs April 1473 erfolgten Tode Pietro's da Milano, des Erbauers des Triumphbogens Alfonso's I. und seitherigen Capomaestros der

[69]) M. A. Gualandi, Aristotile Fioravanti, in den Atti e memorie ec. per le provincie di Romagna, Bologna 1869, vol. VIII pag. 57 seg.

[70]) Dass nicht das istrische Städtchen Lovrano, wie allgemein angenommen wird, die Heimath des Architekten Luciano Laurana und also auch unseres Francesco, der wohl mit ihm in irgend einem Verwandschaftsverhältniss stand, gewesen sei, sondern die etwa fünf Meilen südlich von Zara am See gleichen Namens gelegene alte Feste der Tempelritter Vrana oder Laurana, hat jüngst Jackson (Dalmatia, the Quarnero and Istria, Oxford 1887 vol. I pag. 362) mit überzeugenden Gründen dargethan.

[71]) Noch am 14. März 1471 erhält übrigens der Maler Marchitello Gallo eine Theilzahlung für Malereien, die er in der Kapelle von Castelnuovo (und andern Theilen des letzteren) ausgeführt hatte (vol. 58, fol. 262), ebenso der Orgelbauer Ant. Sebastiano am 4. März 1471 eine letzte Zahlung für die Orgel ebendaselbst (vol. 58, fol. 244t).

Arbeiten am Schlosse, erhalten zu haben scheint. Als solche werden ihm einmal seine Auslagen für Baumaterial zu der Böschung eines Thurmes am Schlosse rückerstattet (Doc. VI), er unternimmt wiederholt Reisen nach Gaeta und Sessa (Doc. VII), und übernimmt endlich am 30. Juni 1474 sechs Platten schwarzen Marmors (oder vielleicht eher Schiefers, lavagna, der an der ligurischen Küste häufig vorkommt und auch zu Sculpturarbeiten verwendet wurde), die von Pisa zu Schiffe angekommen, um für die Ziffern der Uhr an Castel Nuovo verwendet zu werden. Mit diesem Abschluss der Arbeiten an letzterem Bau verschwindet dann auch der Name unseres Meisters aus den Rechnungsbüchern der aragonesischen Hofhaltung.[72])

Doc. X endlich ist das einzige in den Cedole, das uns Kunde von der Thätigkeit des Antonio di Giorgio Marchissi oder Marchesi aus Settignano in Neapel aufbewahrt hat. Ueber seine künstlerische Wirksamkeit in der Heimath sind wir durch Milanesi unterrichtet (Vasari IV, 476 N. 4). Er bringt auch die Nachricht (die jedoch nicht den Cedole entnommen ist), dass Antonio seit 1494 als oberster Architekt mit dem Gehalt von 200 Ducaten in Diensten des Hofes stand und 1498 die Festungen in der Provinz Calabrien inspicirte. Ausserdem hat Filangieri seinen Namen noch in Notariatsurkunden u. z. am 4. Sept. 1489 in Verbindung mit der Erbauung der Feste von Gaeta und am 20. Jan. 1500 als Baumeister der Stadtmauern von Neapel aufgefunden.[73]) Nach unserem Rechnungsvermerk scheint er 1504 mit einem Viertel seines ehemaligen Gehaltes auf Wartegebühr gesetzt gewesen zu sein. Dann hören wir noch zwei Jahre später von ihm, dass er für den Einzug Ferdinand's des Katholischen in Neapel eine Triumphpforte errichtet habe (Filangieri l. c.). Erst nach elf Jahren taucht er wieder als Sachverständiger bei der Anlage der Festungswerke von Civitavecchia auf (Vasari l. c.). Ob ihm die Erbauung der Kirche S. Caterina a Formello in Neapel mit Recht zugeschrieben wird, ist zweifelhaft. Wenn sie — wie angegeben wird[74]) — erst 1523 entstand, so kann sie nicht sein Werk sein, da er schon ein Jahr zuvor in Florenz gestorben war.

---

[72]) Allerdings ist hierbei zu bemerken, dass mit Juli 1474 die detaillirten Angaben über die Ausgaben des Hofes aufhören, oder vielmehr dass in den folgenden Bänden der Cedole nur die an verschiedene Bankhäuser angewiesenen Ausgabesummen im Allgemeinen verzeichnet erscheinen, unter Berufung auf nicht mehr vorhandene Rechnungsbücher, worin die Einzelnheiten jener Anweisungen spezificirt waren.

[73]) Filangieri, Documenti &c. VI, 102 u. 103.

[74]) Celano, Delle notizie ecc. della città di Napoli, ediz. 1792 I, 139. Dort wird ein Antonio Fiorentino aus La Cava als ihr Erbauer genannt.

Hirsfogel's Beziehungen zu Herberstain's Werken.

Von Prof. Dr. **A. Nehring** in Berlin.

Mit 3 Abbildungen.

Der einst hochberühmte österreichische Diplomat Freiherr Sigmund von Herberstain, welcher den grössten Theil seines Mannesalters auf Gesandtschaftsreisen zubrachte, hat in den letzten beiden Jahrzehnten seines rastlosen Lebens[1]) eine Anzahl von Werken publicirt, welche wegen der darin eingefügten Illustrationen auch für den Kunsthistoriker von Interesse sind. Diese Illustrationen bestehen theils in Kupferstichen, theils in Holzschnitten.

Das bekannteste Werk Herberstain's ist dasjenige über Russland; dasselbe stützt sich im Wesentlichen auf die Beobachtungen und Erkundigungen, welche er auf seinen beiden grossen Gesandtschaftsreisen nach Moskau 1517 und 1526 gesammelt hat, und ist von ihm sowohl in lateinischer, als auch in deutscher Sprache veröffentlicht worden. Die lateinische Ausgabe führt den Titel: Rerum Moscoviticarum Commentarii; sie ist zuerst im Jahre 1549 zu Wien erschienen, doch sind Exemplare dieser Ausgabe sehr selten, so dass selbst Fr. Adelung, der begeisterte Biograph Herberstain's, keines derselben zu Gesicht bekommen hat.[2])

Grade diese erste Ausgabe der Herberstain'schen Commentarii ist aber von besonderem Interesse; namentlich gilt dieses von einigen Exemplaren derselben, welche in verschiedenen Bibliotheken Wien's aufbewahrt werden. Da ich seit Sommer 1896 mit Studien über die in Herberstain's Werken vorkommenden Abbildungen beschäftigt bin, war es mir von grossem Werthe, dasjenige Exemplar vergleichen zu können, welches die k. k. Familien-Fidei-Commiss-Bibliothek in Wien besitzt. Dasselbe wurde auf meine Bitte an die hiesige Kgl. Bibliothek geschickt, wo ich es in dem Lesesaale benutzen konnte.

---

[1]) Herberstain wurde am 23. August 1486 zu Wippach in Krain geboren. Seit 1514 lebte er in Wien, sofern er nicht auf Reisen war. Er starb in Wien am 28. März 1566, also fast 80 Jahre alt.

[2]) Siehe Fr. Adelung, Siegmund Freiherr von Herberstein, St. Petersburg 1818, S. 317 ff.

Dieses Exemplar ist dadurch besonders merkwürdig, dass es 12 colorirte Radierungen des berühmten Kupferstechers Augustin Hirsfogel, meist aus den Jahren 1546 und 1547, enthält; letztere sollen offenbar als Illustrationen zu der Vorrede und zu den Lobgedichten dienen, welche Herberstain dem eigentlichen Texte seiner oben genannten „Commentarii Rer. Moscov." vorangeschickt hat.[3]) Letzteres Werk ist in der 1. Ausgabe, erschienen Wien 1549, nicht durchfoliirt, sondern es zerfällt in 4 Abtheilungen, von denen jede eine besondere Foliirung aufweist, ein Umstand, der bisher nicht genügend beachtet worden ist.

Die 1. Abtheilung umfasst nur 4 Blätter, nämlich den Titel, ferner die Widmung an König Ferdinand (Fol. II), in welcher die verschiedenen Fürsten und Länder aufgezählt werden, die Sigmund von Herberstain besucht hat; endlich folgen auf Fol. III und IV eine Anzahl Gedichte, die sich ebenfalls auf diese Reisen Herberstain's beziehen. Hieran schliessen sich die oben erwähnten 12 Hirsfogel'schen Kupferstiche (Radierungen).

Dann folgt als 2. Abtheilung des Werkes (Fol. I—XXIX) die Moscovia Sigismundi Liberi Baronis in Herberstain, mit besonderem Titelblatt (Fol. I); sodann die 3. Abtheilung (Fol. I—XXXVII), welche die „Chorographia Principatus et Dominii Magni Ducis Moscoviae" umfasst. Endlich folgt die 4. Abtheilung (Fol. V—XII), in der die beiden Herberstain'schen „Itinera in Moscoviam" aus den Jahren 1517 und 1526 kurz behandelt sind. Diese Abtheilung beginnt mit Fol. V, weil eigentlich vier Blätter mit Illustrationen vorangehen müssen, welche in einem Exemplar der k. k. Hofbibliothek zu Wien auch wirklich an der richtigen Stelle eingefügt sind[4]), die aber in dem Exemplare der Fidei-Commiss-Bibliothek theils fehlen, theils an unrichtiger Stelle, nämlich hinter dieser Abtheilung angefügt sind; es handelt sich nämlich um die Hirsfogel'sche Karte im Kupferstich (Fol. I), um russische Reiter, Waffen, Sättel, Stiefel und Herberstain's Reise im Schlitten, Alles durch Holzschnitte auf zwei Blättern dargestellt (Fol. II und III) und um den Hirsfogel'schen Kupferstich des Grossfürsten Basilius (Fol. IV).

---

[3]) Soviel mir bekannt, ist bisher kein anderes Exemplar dieser an und für sich schon seltenen 1. Ausgabe der Herberstain'schen Commentarii beschrieben worden, welches die obigen 12 Radierungen enthielte. Gewöhnlich ist nur die des Grossfürsten Basilius vorhanden. Man darf wohl vermuthen, dass die betreffenden zwölf Radierungen nur in solche Exemplare des Herberstain'schen Werkes eingefügt wurden, welche für hervorragende Persönlichkeiten bestimmt waren. Bartsch nimmt an, dass die betreffenden Abbildungen theilweise für ein genealogisches Werk bestimmt gewesen seien. Das hiesige Kgl. Kupferstich-Cabinet besitzt elf von jenen zwölf Blättern, aber uncolorirt, das Kgl. Kupferstich-Cabinet zu Dresden besitzt drei derselben, auch uncolorirt.

[4]) Die Direction der k. k. Hofbibliothek zu Wien war so freundlich, mir dieses und noch ein zweites, weniger vollständiges Exemplar leihweise zu übersenden; ersteres trägt unter der Vorrede die eigenhändige Unterschrift Herberstain's.

Die 12 colorirten Radierungen, welche in das Exemplar der Fidei-Commiss-Bibliothek zwischen die erste und zweite Abtheilung des Werkes eingefügt sind und mit letzterem im Format des Papiers völlig harmoniren, geben Aufklärung über eine Anzahl von Hirsfogel'schen Blättern, welche bisher, soviel ich gesehen habe, in der kunsthistorischen Litteratur ohne genügende Erklärung geblieben sind. Jedenfalls geben die von mir zu Rathe gezogenen Handbücher von A. Bartsch, Le Peintre-Graveur, Wien 1808 und Leipzig 1866, von Nagler, Neues allg. Künstler-Lexicon, München 1838, und die Monogrammisten, München 1863, von Passavant, Le Peintre-Graveur, Leipzig 1862, etc. keine Auskunft über die wirkliche Bedeutung der betreffenden Blätter, obgleich jene Werke, namentlich das von Bartsch, in den Kupferstich-Cabinetten hinsichtlich der Arbeiten Hirsfogel's meist als massgebend betrachtet werden.[5])

Daher scheint es mir nicht unwichtig zu sein, mit Hilfe des oben erwähnten Exemplars der Herberstain'schen Commentarii eine richtige Erklärung jener 12 Radierungen zu geben. Ich erlaube mir, eine solche hier zu publiciren, und zwar als Vorläufer einer grösseren Arbeit, welche ich über Herberstain und Hirsfogel bald herausgeben werde.

Die betreffenden 12 Radierungen mögen in derselben Reihenfolge besprochen werden, in welcher das oben genannte Herberstain'sche Werk sie darbietet.

1. Kaiser Maximilian I., in voller Rüstung auf einem Mantel sitzend, in der Rechten ein blankes Schwert, in der Linken ein Scepter, auf dem Kopfe eine turban-ähnliche Krone. Unten in der Mitte die Jahreszahl 1546 mit dem Hirsfogel'schen Monogramm.[6]) Breite der Platte 146, Höhe 220 mm. Bei Bartsch, Le Peintre-Graveur, Bd. 9, S. 173, No. 11: „Un prince assis, tourné vers la droite", etc. In der Radierung ist der Wappenschild leer; in dem vorliegenden Abdrucke ist er aber durch Handzeichnung und Handmalerei mit dem österreichischen, schwarzen Doppeladler auf gelber Grundfarbe ausgefüllt. Darüber stehen die mit schwarzer Tusche hinzugefügten Worte: „A Maximiliano"; d. h. Herberstain deutet an, dass er vom Kaiser Maximilian auf verschiedene Reisen bezw. zu mehreren nachfolgend dargestellten Fürsten geschickt worden sei.

2. Kaiser Carl V., in voller Rüstung auf einer Holzbank sitzend, mit einem kleinen Hermelinmantel auf den Schultern, die rechte Hand am Schwertgriff, die linke auf ein Scepter gestützt. An der Sitzbank die

---

[5]) Im hiesigen Kgl. Kupferstich-Cabinet sind die Hirsfogel'schen Arbeiten nach Bartsch geordnet bezw. numerirt.

[6]) Hirsfogel war ein geborener Nürnberger, lebte aber seit 1543 in Wien und starb daselbst 1553, etwa 50 Jahre alt. Sein Monogramm besteht aus den Buchstaben A. H. F. und hat folgende Form: Er selbst schreibt seinen Namen meistens: Hirsfogel, nicht Hirschvogel, wie Bartsch u. A. ihn schreiben; doch hat er sich zuweilen auch Hirschvogel genannt.

Jahreszahl 1546 mit dem Hirsfogel'schen Monogramm. Breite 143, Höhe 220 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 12: „Un prince assis, ayant le corps" etc. Der in der Radierung leere Wappenschild durch Handmalerei mit dem österreichischen, schwarzen Doppeladler auf gelber Grundfarbe ausgefüllt; darüber die Worte: „Ad Carolum", als Hindeutung auf Herberstain's verschiedene Reisen zu Carl V.

3. Ferdinand I., römischer König, Bruder Carl's V., in reicher bequemer Tracht dasitzend, mit kleinem Hermelinmantel auf den Schultern, in der rechten Hand ein blankes Schwert, in der linken ein Scepter, auf dem Kopfe eine spitzzackige Krone. Unten in der Mitte die Jahreszahl 1546 mit dem Hirsfogel'schen Monogramm. Breite 143, Höhe 217 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 10: „Un roi assis" etc. Der in der Radierung leere Wappenschild durch Handmalerei mit einfachem, schwarzem Adler auf gelber Grundfarbe ausgefüllt; darüber die Worte: „A Ferdinando", als Andeutung, dass Herberstain von Ferdinand I. vielfach auf Reisen geschickt worden ist.

4. König Christian II. von Dänemark, in voller Rüstung, mit langer Feder am Helm, links eine Hellebarde haltend, die rechte Hand auf den Schwertgriff stützend und zugleich einen Wappenschild an einem Riemen haltend. Unten rechts die Jahreszahl 1546 und das Hirsfogel'sche Monogramm. Breite des Stiches 100, Höhe 198 mm. Bei Bartsch, a. a. O. No. 15: „Autre homme armé de toutes pièces", etc. Der in der Radierung leere Wappenschild durch Handmalerei mit dem dänischen Wappen (drei goldene Löwen auf blauer Grundfarbe) ausgefüllt; darüber die Worte: „Ad Ckristernum", als Hindeutung auf Herberstain's Sendung an Christian II. im Jahre 1516.

5. König Ludwig II. von Ungarn, in reichverzierter Rüstung; vorn am Wehrgehenk ein Dolch in schwarzer Scheide, mit der linken Hand stützt sich der König auf ein starkes Schwert, mit der rechten hält er das Bandelier eines Wappenschildes. Unten rechts die Jahreszahl 1546 mit dem Hirsfogel'schen Monogramm. Breite der Platte 100, Höhe 203 mm Bei Bartsch, a. a. O., No. 16: „Autre homme semblable" etc. Der Wappenschild durch Handmalerei mit dem ungarischen Wappen ausgefüllt; darüber die Worte: „Ad Ludovicum", als Hindeutung auf Herberstain's Sendung an Ludwig II. von Ungarn im Jahre 1518.

6. Sigismund II. von Polen, dargestellt als grosser, starker Mann mit Vollbart, gerüstet mit einem Ringelpanzer, in der rechten Hand eine Streitkeule, in der linken das Bandelier eines Wappenschildes haltend. Ohne Jahreszahl und ohne Monogramm, aber offenbar von Hirsfogel herrührend und zu dieser Serie von Radierungen gehörig. Breite 113, Höhe 203 mm. Wahrscheinlich 1548 oder 1549 hergestellt, da Sigismund II. erst 1548 zur Regierung kam. Bei Bartsch, a. a. O., No. 14: „Autre homme armé de toutes pièces", etc. Der Wappenschild durch Handmalerei mit dem polnischen Wappen ausgefüllt; darüber die Worte: „Ad Sigismundos", als Hindeutung auf die verschiedenen Sendungen Herberstain's

an Sigismund I. und Sigismund II. von Polen. Das Bild des Letzteren soll hier zugleich als Vertreter desjenigen von Sigismund I. dienen; daher die Bezeichnung: „Ad Sigismundos! Uebrigens hat Hirsfogel auch das Bild Sigismund des I. geliefert; es ist der von Bartsch, a. a. O., unter No. 13 angeführte Kupferstich aus dem Jahre 1546: „Un prince armé de toutes pièces", etc. Warum diese Radierung in dem Herberstain'schen Werke fortgelassen ist, kann ich nicht sagen. Sie befindet sich, wie No. 1—6, in uncolorirtem Zustande und mit leerem Wappenschilde in dem hiesigen Kgl. Kupferstich-Cabinet. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich ihn auf Sigismund I. von Polen beziehe, zumal da kein anderer Fürst übrig bleibt, auf den er bezogen werden könnte.

7. Der türkische Sultan Soliman der Prächtige, auf einer breiten Holzbank sitzend, in bequemer, reicher Kleidung, auf dem Kopfe einen Turban. Unten links ein Wappenschild, welches schon in der Radierung ausgefüllt ist, und zwar mit einem türkischen Halbmond. Unten rechts die Jahreszahl 1547 mit Hirsfogel's Monogramm. Breite der Platte 145, Höhe 188 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 17: „Un Turc assis sur un canapé", etc. Durch Handmalerei ist der Wappenschild colorirt, indem der Halbmond eine gelbe, der Untergrund eine blaue Farbe erhalten hat. Darüber steht mit Tinte geschrieben: „Ad Suleimanum", als Hindeutung auf Herberstain's Sendung zu Soliman im Jahre 1541. Diese Radierung ist später als Holzschnitt, meist stark verkleinert, in einigen Herberstain-schen Werken wiedergegeben.

8. Der russische Grossfürst Basilius, auf einem breiten, verzierten Sessel sitzend, mit einer weissen, russischen, zobelbesetzten Mütze auf dem Kopfe, auch sonst in russischer Kleidung. Unten rechts ein Wappenschild, schon in der Radierung mit dem russischen Wappen (Ritter Georg als Drachentödter) ausgefüllt. Unten links die Jahreszahl 1547 mit Hirsfogel's Monogramm. Breite des Stiches 143, Höhe 193 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 18: „Un homme habillé dans l'ancien costume polonois ou hongrois" etc. Der sehr kindlich und nackt dargestellte Ritter Georg ist sammt seinem Pferde weiss, der Untergrund des Wappenschildes roth bemalt. Darüber steht mit Tinte geschrieben: „Ad Basilium", als Hindeutung auf Herberstain's Reisen nach Russland 1517 und 1526. Dieser Kupferstich findet sich auch in andere Exemplare der Herberstain'schen Commentarii von 1549 eingefügt; er ist später (1550, 1551, 1556 etc.) durch verschiedene Holzschnitte wiedergegeben worden.

9. Herberstain's Reise nach Spanien im Jahre 1519, d. h. genauer seine Fahrt von Neapel über das Mittelmeer nach Spanien. Drei Schiffe auf dem Meere fahrend, das mittlere mit zahlreichen habsburgischen Adlern verziert. Oben rechts das spanische Wappen, unten rechts die Jahreszahl 1546 mit Hirsfogel's Monogramm, darüber ein Baumstamm auf steiler Felsenküste. Breite des Stiches 275, Höhe 178 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 78: „Trois vaisseaux sur la mer" etc. —

10. Herberstain's Reise von Wien nach Ofen zu König

Ludwig II. von Ungarn im Jahre 1518, unter gleichzeitiger Hindeutung auf seine Reise zu Soliman, der 1541 mit seinem Heere bei Ofen stand. Herberstain sitzt mit einem Begleiter in einem dreispännigen „Kotschy-Wagen", welcher am Ufer der Donau entlang fährt. Bei Bartsch, a. a. O., No. 21: „Deux hommes dans un chariot attelé de trois chevaux" etc. Am oberen Rande des Blattes sieht man zwei Wappen, nämlich das ungarische und das türkische, in dem vorliegenden Exemplare gut colorirt. Unten links die Jahreszahl 1546 mit Hirsfogel's Monogramm. Breite des Stiches 275, Höhe 176 mm. — Siehe Fig. 1.

Fig. 1. Herberstain im „Kotschy-Wagen" zwischen Wien und Ofen.
Verkleinerte Copie nach einer Radierung von A. Hirsfogel aus dem Jahre 1546.

11. Herberstain's Reise nach Dänemark zu Christian II. im Jahre 1516. Herberstain reitet in der Mitte, vor ihm und hinter ihm je zwei Lanzenreiter. Oben das dänische Wappen (drei goldene Löwen auf blauem Grunde). Unten links die Jahreszahl 1546 mit Hirsfogel's Monogramm. Breite der Platte 275, Höhe 175 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 19: „Un Prince à cheval, précédé de deux cavaliers et suivi par deux autres." — Siehe Fig. 2.

12. Herberstain's Reise (bezw. Reisen) nach Russland 1517 (bezw. 1526). Derselbe sitzt in einem wohlgebauten Schlitten, der von einem russisch angeschirrten Pferde gezogen wird. Weiter im Hinterarunde fährt ein Begleiter Herberstain's in einem zweiten Schlitten. Oben sind drei Wappen angebracht, nämlich das von Russland, Polen und

Lithauen, alle drei mit rother Grundfarbe, die Figuren darauf in weisser Farbe. Unten links die Jahreszahl 1546 mit dem Hirsfogel'schen Monogramm. Breite der Platte 277, Höhe 176 mm. Bei Bartsch, a. a. O., No. 20: „Un homme dans un traineau . . . . . Au milieu d'en haut sont trois écussons d'armes" etc. Siehe Fig. 3.[7]) Diese Radierung ist später unter Vornahme einiger Abänderungen mehrfach in Holz geschnitten worden; sie kehrt als Holzschnitt in den Herberstain'schen Werken regelmässig wieder. Dasselbe ist in Bezug auf No. 9, 10 und 11 zu bemerken.

Die oben aufgezählten zwölf (bezw. 13) Radierungen bilden offenbar

Fig. 2. Herberstain auf seiner Reise nach Dänemark im Jahre 1516.
Verkleinerte Copie nach einer Radierung von A. Hirsfogel aus dem Jahre 1546.

eine zusammengehörige Serie, welche Hirsfogel vermuthlich auf Herberstain's Bestellung in den Jahren 1546—48 ausgeführt hat. Zu derselben gehört auch noch die geographische Karte von Russland, deren erste Ausgabe die Jahreszahl 1546 mit dem Hirsfogel'schen Monogramm trägt, während die meisten Abdrücke derselben die Jahreszahl 1549 tragen und ohne das genannte Monogramm sind. Siehe Bartsch, a. a. O., S. 207, No. 136. Ausserdem hat Herberstain 1547 sein eigenes Portrait durch

---

[7]) Diese Radierung fehlt im hiesigen Kgl. Kupferstich-Cabinet; sie ist nach dem colorirten Wiener Abdrucke copiert worden, während Fig. 1 und 2 nach uncolorirten Abdrücken des hiesigen Kupferstich-Cabinets mit gütiger Erlaubniss der Direction hergestellt sind.

Hirsfogel in Kupfer ätzen lassen; das Kgl. Kupferstich-Cabinet in Dresden besitzt einen sehr schönen Abdruck der betr. Platte. Bartsch, a. a. O., No. 38. Nach Bartsch und Bergmann soll dieses Portrait Herb.'s die Jahreszahl 1548 tragen; es mag ja solche Abdrücke geben, aber der in Dresden befindliche, welchen ich selbst gesehen habe, trägt die Jahreszahl 1547. Auch Adelung giebt letztere Zahl an.

Die ersten sechs (bezw. sieben) Darstellungen der oben aufgezählten Fürsten (von Maximilian bis Sigismund I. und II. von Polen) scheinen Herberstain's Beifall nicht gefunden zu haben.[8]) Die Haltung der betreffenden Fürsten hat etwas Theatralisches, die Gesichtszüge weichen

Fig. 3. **Herberstain im Schlitten auf einer seiner Reisen nach Russland.** Verkleinerte Copie nach einer Radierung von A. Hirsfogel aus dem Jahre 1546.

von den sonstigen Portraitdarstellungen derselben bedeutend ab, und so erklärt es sich wohl, dass Herberstain noch eine andere Serie von Abbildungen jener sieben Fürsten anfertigen liess, zunächst im Kupferstich und danach auch im Holzschnitt. Es sind dieses sieben Brustbilder in Medaillonform, als Kupferstiche ca. 110 mm im Durchmesser; als Holzschnitte sind sie etwa auf die Hälfte verkleinert und zum Theil als Spiegelbilder reproducirt. Diese Fürstenbilder finden sich in mehreren späteren Herberstain'schen Werken, und zwar theils als Holzschnitte abgedruckt, theils als Kupferstiche in dieselben eingefügt. Auch in mehrere seiner Manuscripte, namentlich in das seiner Selbstbiographie, hat er Exemplare dieser Stiche eingeklebt.

[8]) Dagegen scheint Herberstain mit den Hirsfogel'schen Darstellungen des Sultans Soliman und des Grossfürsten Basilius sehr zufrieden gewesen zu sein, da er sie mehrfach im Holzschnitt reproduciren liess.

Dieselben werden bei Bartsch, a. a. O., S. 178 f. unter No. 29—35 mit Bestimmtheit als Hirsfogel'sche Werke aufgeführt; auch im hiesigen Kgl. Kupferstich-Cabinet, wo drei derselben vorhanden sind, werden sie denselben zugerechnet. Es kann jedoch zweifelhaft erscheinen, ob sie wirklich von Augustin Hirsfogel herrühren; schon J. Bergmann hat in seinem Werke: „Medaillen auf berühmte . . . Männer des Oesterreichischen Kaiserstaates", Bd. I, Wien 1844, S. 285 f., Zweifel an der Richtigkeit jener Annahme geäussert. Keine von den betreffenden Radierungen, welche offenbar nach älteren Gemälden der dargestellten Fürsten oder nach Münzen copirt sind, trägt Hirsfogel's Monogramm oder das Jahr der Herstellung durch Hirsfogel; auch ist es wenig wahrscheinlich, dass dieser Künstler, ein origineller Kopf, dieselben Fürsten, deren Abbildungen er schon 1546—48 radirt und publicirt hatte, bald darauf noch einmal in gänzlich abweichender Darstellung ausgeführt habe. Diese Frage müsste noch näher untersucht werden. Ich will hier nur noch bemerken, dass vermuthlich auch der bei Bartsch unter No. 36 erwähnte Kupferstich nicht von Hirsfogel herrührt, weil er, wie es scheint, dieselben sieben Fürstenporträts (verkleinert) in Medaillonform darbietet, welche eben besprochen sind. Da ich aber dieses Blatt nicht selbst gesehen habe, enthalte ich mich eines bestimmten Urtheils darüber.

Georg Pentz, Jörg Bentz, der Meister „J B".

Von **Max J. Friedländer.**

In dem Jahrzehnt, da Dürer starb, kam eine junge Generation empor und vermochte bald, ihr neues Wollen wenigstens im Kupferstiche bestimmt und glücklich auszudrücken. Unter den Nürnberger „Kleinmeistern" war nächst Barthel Beham der Kupferstecher mit dem Zeichen „J B" der Begabteste.

Die alte, noch von Renouvier aufrecht erhaltene, jedoch ganz irrthümliche Annahme, dieser Monogrammist wäre identisch mit Jacob Binck, ist abgethan. In Nürnberg war der Meister thätig. Er steht in Beziehungen zu Dürer, in engeren Beziehungen anscheinend als die Beham. Die von ihm ausgeführte signetartige Allegorie — wohl sein schönster Stich — zeigt Pirkheimer's Wappen. Der Entwurf zu dieser, von 1529 datirten Composition stammt von Dürer (Lippmann No. 299), der poetische Gedanke vielleicht von Pirkheimer. Möglicherweise wurde Dürer durch den Tod verhindert, die Darstellung in Kupfer auszuführen.

Von dem Meister „J B" kennen wir je ein datirtes Blatt aus den Jahren 1523 und 1525, mehrere Kupferstiche mit den Daten 1528, 1529 und 1530. Soweit die Stilkritik urtheilen kann, ist keines der ihm zugeschriebenen, nicht datirten Blätter nach 1530 entstanden, fast alle sind zwischen 1525 und 1529 anzusetzen. Wir dürfen glauben, dass der den Beham stilverwandte Zeichner um die Wende der Jahrhunderte geboren worden war; mit dem Jahre 1530 verschwindet uns die Spur seiner Thätigkeit. In der älteren Litteratur, etwa bei Neudörfer, und in den Nürnberger Malerlisten, die mit leidlicher Vollständigkeit veröffentlicht sind, wird vergeblich der Name zu dem Monogramme gesucht.

Auffällig und räthselhaft wie die meteorartige Erscheinung des Monogrammisten ist die grosse Lücke in der uns bekannten Wirksamkeit des Georg Pentz.

Um 1500 geboren, kommt Pentz zum ersten Male 1523 in dem Verzeichnisse der Nürnberger Maler vor. Er erscheint in enger Vertrautheit mit den gleichaltrigen Brüdern Beham, an deren Seite er sich 1525 gegen die bekannte Anklage zu vertheidigen hat. Während uns aber die signirten und datirten Zeugnisse der fruchtbaren Thätigkeit vor den Augen

sind, der die Schicksalsgenossen zwischen 1520 und 1530 oblagen, wissen wir ganz und gar nichts von den gleichzeitigen Arbeiten des Georg Pentz. Das früheste an der gewohnten Signatur (G P) erkannte Werk — ein Bild — stammt aus dem Jahre 1530; das älteste Datum auf einem der ihm zugeschriebenen Kupferstiche ist: 1534. Unter den nicht datirten anerkannten Arbeiten des Meisters scheint der Stilkritik keine vor 1530 entstanden zu sein.

Pentz's also fehlende Schöpfungen aus den 20er Jahren des Jahrhunderts könnten wohl verborgen sein in der Masse der garnicht signirten Kleinmeister-Blätter; möglich wäre es auch, dass sie eine unerkannte, missverstandene Signatur trügen. Aenderten doch beide Beham um 1530 ihre Initialen, indem sie „B P“ in „B B“ und "H S P“ in „H S B“ verwandelten.

Mit dem Namen „Jörg Bentz“ wäre die Signatur „J B“ zu erklären, und der Nachweis ist nicht schwer zu führen, dass ganz so der Meister häufig genannt wurde. In Jobin's bekannter Vorrede z. B. lautet der Name: Bentz, und auch in den amtlichen Eintragungen ist diese Form fast ebenso oft anzutreffen wie die Fassung mit dem „P“. Die Willkür in der Schreibung der Eigennamen, namentlich das Schwanken zwischen „B“ und „P“ war ganz allgemein zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Georg Breu signirt ein Gemälde — ich erinnere an ein besonders crasses Beispiel — mit seinem gewohnten Monogramm „i b (die Buchstaben gekreuzt)“ und schreibt daneben den vollen Namen „JORG PREW“.

Uebrig bleibt der stilkritische Nachweis, dass die mit „G P“ und die mit „J B“ bezeichneten Kupferstiche von einer Hand seien, dass die beiden „Werke“, einmal aneinander gestellt, gleichsam organisch zusammenwachsen.

Unter den anerkannten Kupferstichen des Georg Pentz fallen zwei (B. 85. 93) durch eine besondere Signaturform auf. Das „P“ ragt hier nicht, wie gewöhnlich empor, sondern steht innerhalb des „G“. Das sind die ältesten unter den anerkannten Arbeiten des Meisters — die Stilvergleichung bestätigt es —, sie entstanden vermuthlich gerade 1530. An der Vergleichung dieser beiden Blätter mit den Stichen des sog. Meisters „J B“ ist besonders viel gelegen.

Gemeinsames findet der erste Blick in den Werken der Meister, deren Identität vermuthet wird, gemeinsames gleich in Aeusserlichkeiten, wie der Tracht, dem Kostüm, der Ornamentik. Aus den Darstellungskreisen, die den deutschen „Kleinmeistern“ gehören, wählt Georg Pentz die religiösen Gegenstände sehr selten, er bevorzugt die allegorisch antikisirenden Vorstellungen und die heidnische Historie, während er das Bauerntreiben und das Landsknechtsthum, die dreisten Brutalitäten der Zeit, die Barthel und Hans Sebald Beham gern und deutlich trotz der zierlichen Technik ausdrücken, weniger zu beachten scheint. Die angedeuteten Eigenschaften des Georg Pentz werden in den mit „J B“ signirten Stichen wieder gefunden, wie auch seine Kopftypen und seine Bewegungsmotive.

Die Stilabweichungen zwischen den beiden hier verglichenen Gruppen von Kupferstichen sollen freilich nicht übersehen werden. In den Arbeiten des sog. Meisters „J B" ist die Formenauffassung vergleichsweise scharf, Dürer's Weise noch nah, unruhig und reich an Motiven, namentlich in der Gewandung. Der Stil in den anerkannten Stichen des Pentz erscheint dagegen lasch und abgeschliffen. Aber, behalten wir die Stilentwickelung in den Schöpfungen der Beham als Parallelerscheinung vor den Augen, so werden wir wohl bereit, die nicht geleugnete Differenz durch die Zeit allein zu erklären.

Von den „Kleinmeistern" gilt Pentz nach der literarischen Ueberlieferung am ehesten als ein Schüler Dürer's; von den „Kleinmeistern" zeigt sich der sog. Meister „J B" in seinen Werken am ehesten als ein Schüler Dürer's. Das älteste Imhof-Inventar berichtet, Arbeiten Dürer's seien von der Witwe des Meisters und von Pentz erworben worden. Eine Notiz, die mit den anderen, oft citirten Angaben, etwas Licht auf das Verhältniss des Pentz zu Dürer werfen mag. In diesem Zusammenhang verdient das Holzschnitt-Portrait des Herrn Johann zu Schwarzenberg Beachtung, das 1528 (?) nach einem Gemälde Dürer's ausgeführt, von Bartsch in das Dürer-Werk (No. 157) aufgenommen, mit der Signatur „J B" (allerdings „J" rechtwinklig gekreuzt mit „B") bezeichnet ist. Im Jahre 1523 wird Pentz in die Nürnberger Malerliste eingetragen; von 1523 ist der anscheinend älteste Stich des sog. Meisters „J B" datirt.

Macht all' dies nachdenklich, so kann freilich die Ueberzeugung von der Identität der beiden Stecher nur durch Stilvergleichung gewonnen werden. Ich zweifle nicht, dass die räthselhafte Erscheinung des kurzlebigen Monogrammisten verschwinden, dass die Individualität des Georg Pentz in ihrer ganzen Entwickelung eingetauscht werden wird.

Gemäldesammlungen in Wien.

Von **Th. v. Frimmel.**

Vor ungefähr fünf Jahren habe ich meine Mittheilungen über die Gemäldeversteigerungen Wien's und über den Bestand an Gemäldesammlungen in der österreichischen Hauptstadt vorläufig abgebrochen. Geschlossen wurde mit der Liste der Galerien, die in Wien in den siebenziger Jahren bestanden haben.[1]) Die Besprechung der Auctionen fand mit der A. Posonyi'schen Versteigerung vom 28. März 1890 ihren Abschluss.

In unserer raschlebigen Zeit bedeutet ein Lustrum Etwas, und im Laufe der jüngsten fünf Jahre haben sich im Wiener Bilderbesitz so viele Veränderungen vollzogen, dass es zum mindesten die Mühe lohnt, die wichtigsten Erscheinungen dieser neuesten Periode festzuhalten. Darum nehme ich auch nunmehr die Arbeit wieder auf.

Aus dem Jahre 1890 ist noch eine Versteigerung nachzuholen, bei der allerdings Hausrath verschiedenster Art und kunstgewerbliche Gegenstände die Hauptsache bildeten. An Oelgemälden war überhaupt wenig vorhanden, und kunstgeschichtlich beachtenswerth dürfte nur ein Bild gewesen sein. Vergl. den Auctions-Katalog einer Sammlung von Antiquitäten, Gemälden, Miniaturen, Waffen, alten und modernen Möbeln". „Versteigerung III. Bez., Reisnerstrasse No. 42 Parterre links", Dienstag, den 25. November 1890 und an den folgenden Tagen. (Auctionator Rud. Löscher). Die wenigen Gemälde sind als No. 386 bis 405 verzeichnet. No. 387 stand als J. v. Beerstraten im Katalog, war aber ein signirter Anthoni Beerstraaten, dessen Bilder bekanntlich ziemlich selten sind. (Ueber den Künstler vergl. hauptsächlich W. Bode in Jul. Meyer's Künsterlexicon, die dort angegebene Litteratur und neuerlich Bredius in den Katalogen der Amsterdamer Galerie, die zwei A. Beerstraaten besitzt.) Das vorliegende Bild wird folgendermassen im Katalog beschrieben, wozu ich ergänzende Bemerkungen mache: „Ein befestigtes Schloss mit Thürmen, Erkern und Bastionen in einer Winterlandschaft. Im Vordergrunde zahlreiche Edel-

[1]) Vergl. Repertorium f. K. W. Band XV. S. 197. Die ganze bisherige Arbeit ist vertheilt auf Repert. XIII, 136 ff.. 293 ff., XIV 48 ff., 232 ff., und XV, 43 ff., 182 ff. Ausdrücklich sei hier bemerkt, dass Band XV S. 182 eine ganze Druckzeile ausgeblieben ist, welche auf S. 560 nachgetragen wurde. Andere Ergänzungen und Berichtigungen stelle ich am Schlusse zusammen.

leute, Bauern etc. (auf dem Eise) . . . . Holz H. 60, Br. 83 cm." Die Anpreisung des gut erhaltenen Bildes lasse ich weg, um an ihrer Stelle noch auf die Signatur hinzuweisen und aus der Erinnerung die nahe Stilverwandtschaft mit den Bildern in Amsterdam anzumerken. Auf einer Tafel an einer Mauer steht „ A BEERstraat" und darunter 1659. (Das A ganz am linken Rande der Tafel, so dass kein anderer Buchstabe davor Platz hätte). Dunkler Wolkenhimmel. Architectur süsslich gefärbt und unfrei behandelt. Ein dem F. Waldmüller zugeschriebenes „Brustbild eines jungen Mädchens mit umgehängtem Pelz" schien mir aus der Entfernung von dem im Allgemeinen wenig bekannten Wiener Zeitgenossen Waldmüller's Josef Weidner zu sein.

Von den Wiener Versteigerungen des Jahres 1891 habe ich notirt:

Die Terzer'sche Auction vom Januar 1891. Vergl. „Auctions-Katalog der Gemäldesammlung moderner Meister aus dem Besitze des Herrn Franz Terzer in Wien (und der Antiquitäten-Sammlung aus dem Besitze des Herrn E. Nollet in Paris), welche am Montag, den 12. Januar 1891 . . . im Locale des Wiener Künstlerclub I. Graben 10 . . . versteigert werden." Obwohl die Nollet'sche Sammlung (durch die Brüder Egger versteigert) ungleich bedeutendere Stücke enthielt als die Terzer'sche (die durch C. J. Wawra geleitet wurde), gebietet es doch der Zusammenhang, hier nur die Gemälde zu erwähnen. Die Terzer'sche Galerie enthielt neben einigen Italienern und Franzosen hauptsächlich österreichische oder fremde Künstler, die in Wien heimisch geworden waren. Mehrere gute Lichtdrucke sind dem Katalog beigegeben, so einer nach F. Waldmüller's Obstverkäufer in Venedig von 1836, nach Bildern von Fendi, Fr. Gauermann, J. M. Ranftl, F. Vinea, Albert Zimmermann, von dem nicht weniger als 12 Gemälde aus seiner besten Zeit vorhanden waren. (Im Ganzen 195 Nummern.)

Am 10. März 1891 wurde die „Collection Goldschmidt" versteigert. Vergl. den „Auctions-Katalog der Kunst- und Antiquitäten-Sammlung aus dem A. Goldschmidt'schen Privatbesitze, bestehend aus: Porzellan Glas, Majolika . . . . . Aquarellen und Oelgemälden alter und moderner Meister" (Unternehmer Rudolf Löscher und Ludwig Fischhof). Unter den Gemälden war nichts Hervorragendes. No. 1189 möglicher Weise ein J. d'Arthois. Ein, als J. Feilerer katalogisirtes Bild (Ritt auf den Leopoldsberg) ist von culturhistorischem Interesse und stammt, wenn ich nicht irre, aus der Sammlung des Wiener Kinderarztes Götz, bei dem ich es, wenn eben meine Erinnerung zuverlässig ist, um die Mitte der sechziger Jahre gesehen habe.

Am 18. April 1891 und an den folgenden Tagen wurde der künstlerische Nachlass des Aquarellisten Heinrich versteigert. Vergl. den „Auctions-Katalog über den künstlerischen Nachlass von Franz Heinrich" („Kunstauction von E. Hirschler & Comp. . . . in den Räumen des Wiener Künstler-Club").

Franz Heinrich war hauptsächlich als Architecturmaler bedeutend.

Die Wiedergabe von Landschaft und Vegetation gelang ihm weniger. Von allgemeinem Interesse sind seine Innenarchitecturen, besonders die aus Italien und Deutschland. Unter denen, die 1891 ausgeboten wurden, hebe ich hervor No. 13, einen Einblick in den Dom von Halberstadt mit dem Lettner, mehrere Blätter aus Florenz (No. 46, Hof des Bargello, No. 42, Blick auf die Stadt), aus Ravenna (No. 62, das Innere von San Vitale), aus Rom (No. 70, sixtinische Kapelle, No. 85 die lange Galerie der Vaticana), aus Venedig (No. 101 Ansicht der Schauseite von San Marco, No. 106 das Innere von San Giorgio maggiore, No. 110 Santa Maria dei miracoli). Sehr gelungen war auch das grosse Blatt mit dem Einblick in den Ceremoniensaal des Schönbrunner Schlosses.

Alten Meistern waren nur wenige Blätter zugeschrieben, und die Benennungen müssen als höchst unsicher bezeichnet werden.

Am 5. Mai 1891 und an den folgenden Tagen: Versteigerung „Hofbauer". Vergl. „Auctions-Katalog einer Gemälde-Sammlung alter und moderner Meister aus dem Nachlasse des Herrn Franz Hofbauer, Hausbesitzer in Klosterneuburg, und aus Privatbesitz", I. Bezirk, Graben, Dorotheergasse 1 (Wiener Künstler-Club) — Auctionator L. Fischhof.

Der Katalog verzeichnet 85 moderne und 76 alte Gemälde, eine bunte Gesellschaft, von der nur ein kleiner Theil der Hofbauer'schen Sammlung entnommen war. Einiges verdiente Beachtung. No. 1 Pandora oder „Aurora" (?) von C. Agricola bezeichnet links unten: „C: Agricola pinx" darunter „804", No. 16 Canon: Tod Philipp's II. (grau, fast grisaillenhaft), No. 27: Jos. Gisela: „Eine Schnitterin" (um 360 fl. an Strnischty).[2]) No. 28 frühe Arbeit Remi v. Haanen's, noch von kräftiger Farbe. Aus dem Jahre 1845. No. 34 Hugo Kauffmann „In der Wirthsstube" (340 fl.), No. 47 L. Minnigerode „Ein grosser Aufsatz mit einem Mittel- und zwei Seitenbildern . . ." aus dem Jahre 1875.

No. 129 monogrammirter Pieter Claasz von 1650. Stillleben mit „Zinnkanne und Nautilus etc." Auf dem Messergriff das c P (verbunden) und die Jahreszahl „. 650". — No. 134 signirter Grief „Landschaft mit Jagdbeute" (todte Thiere, darunter ein Schwan). Bezeichnet: Grief fe. (49 fl.) — No. 136 signirt „Hagen"; Seesturm. Gegen links vorn ein Dreimaster; weiter zurück noch andere Schiffe. Lichtblick auf der Mitte. Glatte Behandlung. Signatur rechts unten auf einem Balken. — No. 138; signirt: „W: ode Kerck ivf 1742" Stillleben mit Laute, Zinnkrug, Weinglas und halb geschälter Citrone. Die Bezeichnung findet sich auf dem weissen Tischtuche. — No. 142; signirt: „H· D· Meijer", darunter: 1649 „Am Strande von Scheveningen". — No. 148; gutes Fruchtstück, dem Pieter de Ring zugeschrieben. Die Reste einer Signatur waren sehr undeutlich. Die Jahreszahl 1655 leserlich. — No. 151; signirter Hermann Saftleven. Gute Landschaft. Links braune Felsen mit spärlicher Baumgruppe. Rechts

[2]) Die Verkaufspreise gebe ich hier ohne die gebräuchlichen Percente für den Auctionator, lediglich als die Summe, bei welcher der Zuschlag erfolgte.

Ausblick auf hügelige Ferne. Rechts unten die Bezeichnung: „h saft Leuen“ (200 fl.).

Am 11. November 1891 und an den folgenden Tagen wurde durch L. Fischhof eine Versteigerung abgehalten von 76 alten und mehreren modernen Gemälden, von Waffen, Teppichen und anderen kunstgewerblichen Erzeugnissen. Vergl. „Auctions-Katalog der Gemäldesammlung alter und moderner Meister, sowie einer Collection Antiquitäten .... aus dem Nachlasse .. des Vice-Admirals Anton Freiherrn von Petz und aus Privatbesitz“ (Versteigerung Wien I Graben, Dorotheergasse 1). Von den Bildern dürften die wenigsten aus Petz'schem Besitz gewesen sein.

No. 1, ein angeblich signirter Evert van Aelst wurde (nach einer Notiz des Herrn Dr. Gotthelf Meyer) bei 190 fl zurückgezogen und nachträglich um 250 fl. an Dr. Phil. Goldschmidt verkauft. — No. 6, angeblich Bega, war eine Copie. — No. 9, Brackenburgh, ein schwaches Bild. — No. 13 und 14, angeblich Aelbert Cuyp. No. 13, falsch; No. 14, deutsches Bild um 1640. — No. 15, angeblich G. Dou, nach meiner Notiz vielleicht P. von Slingelandt (600 fl). Das Bild war vor einigen Jahren im Besitz des Wiener Kunsthändlers Fr. Schwarz. — No. 20, Franz Ferg, schlecht erhaltener Jahrmarkt (66 fl.) — No. 25, zwar nicht Fr. Hals, wie der Katalog wollte, aber ein gutes Bild. — No. 37 nicht Keirincx. — No. 47, H. Ten Oever „Ritt zur Falkenjagd“, echt signirt und datirt mit 1674. H. 92, Br. 80 (über den seltenen Künstler erfährt man Einiges aus Uffenbach, Füssli und Nagler, sowie aus dem Nachtrag zu Kramm. In „Oud-Holland“ II. S. 29 ist ein von Ten-oever, 1663, gezeichnetes Bildniss des Jacobus Heiblocq von Amsterdam erwähnt). Die meisten Benennungen der Bilder waren geradewegs ärgernisserregend. Von den guten Namen konnte auch nicht einer Geltung behalten.

Am 16. November 1891 und an den folgenden Tagen wurden die Gemälde der Alfred Stross'schen Sammlung feilgeboten. Vergl. den „Auctions-Katalog der Alfred Stross'schen Curatelsmasse, bestehend aus einer kleinen Gemäldesammlung. . . . . Porzellan, Glas. . . , welche in Wien, IX. Bezirk, Porzellangasse 31a zur Versteigerung gelangen. (Rechtsvertreter Dr. Max Glück, Auctionator Rudolf Löscher.)

No. 2, „anonym“ (wenn ich meiner Erinnerung trauen darf, eine Copie nach Sodoma): „Leda reicht dem Schwane ihre Brust.“ Ist der sog Correggio der Penther'schen Auction und offenbar dasselbe Bild, das noch früher in der Auction Engländer vom Händler Plach um 700 fl. gekauft worden war. Bei der Auction Stross kam es an A. Posonyi (nach den gütigen Mittheilungen der Herren Dr. Max Glück und Dr. Gotthelf Meyer) um 275 oder 280 fl.

No. 43, angeblich Asselyn, war falsch monogrammirt.

No. 44, vielleicht H. Bles: Loth und seine Töchter. Gelangte (nach Dr. G. Meyer's gütiger Notiz) an Pick.

No. 46, von einem Meister aus der Richtung des Bosch odes Bles. Kam an Gerisch um 50 fl.

No. 47, Höllenbild in der Art des Bosch oder vielleicht des Mostaert (um 79 fl. an „Braun").

No. 48 und 49, alte Copien nach Pieter Brueghel.

No. 51, „Allegorie der Eifersucht". Bedeutendes Werk des älteren Cranach von 1530. Stammt zweifellos aus derselben Zeit, wie das bekannte Bild der Habich'schen Sammlung in Cassel (abgebildet im Habich'schen Versteigerungs-Katalog), das geradewegs ein Gegenstück zu dem Stross'schen sein könnte. Wurde 1891 nicht verkauft und hat erst vor Kurzem einen Käufer gefunden. Nach einer freundlichen Mittheilung des Herrn Kunsthändlers Wawra in Wien kam es an einen Privaten Namens Schukin nach St. Petersburg.

Die auffallende Verwandtschaft des Stross'schen Bildes mit dem der Habich'schen Sammlung ist mir schon zu Anfang der 80er Jahre aufgefallen, als ich das eine in Cassel und das andere in Wien, damals bei Miethke, bald nach einander gesehen hatte. Die Herkunft des Wiener Bildes lässt sich bis in die Schuchart'sche Sammlung zurück verfolgen. Durch den Restaurator Kemmlein kam es (nach Wawra's Mittheilung) aus dem Schuchart'schen Nachlasse nach Wien zu Wawra, der es an Friedrich Lippmann verkaufte.[3]) Von Lippmann ging es an Miethke und später kam es an Stross.

No. 53, angeblich Grünewald. Wohl ein früher Cranach.

No. 54. Hemessen: Heilige Familie. Gutes Bild, richtig benannt; war früher bei Miethke.

No. 55, nicht Hoek, sondern Hoef. Von der Signatur erhalten: AHOe . .

No. 65 und 66 vom Antwerpener J. v. Opstal, kleine Breitbilder, die beide an Gerisch kamen und mehrere Jahre lang dort verblieben.

No. 67, später A. v. Ostade: „Bauernbelustigung". Wurde bei der Auction nicht verkauft. Erst 1896 durch Wawra an den Mann gebracht (kam nach Wawra's freundlicher Mittheilung an C. Hoogendyk nach Paris).

No. 69 schien mir eine Copie nach Ruthart zu sein. Ich fand das Bildchen später bei Gerisch.

No. 72 war eine Copie nach Toorenvliet. (Gelehrter und seine Frau.)

No. 77. Jacob Weyer (statt Weyen): „Reitergefecht", wurde von mir selbst erworben.

Am 15. und 16. Dezember 1891 wurden moderne Gemälde durch H. O. Miethke im Künstlerhause versteigert. Der „Katalog von Oelgemälden moderner Künstler, Aquarellen und Zeichnungen, Sammlung Lederer und aus dem Privatbesitze" ist reich illustrirt. Unter den Abbildungen sind

---

[3]) Vergl. hierzu den „Katalog einer Sammlung von Gemälden altdeutscher und altniederländischer Meister". Wien, H. O. Miethke 1876, No. 11, wo auch auf die ältere Litteratur, Schuchart und Waagen, verwiesen wird. Auf Seite 18 ist das Monogramm und die Jahreszahl im Facsimile mitgetheilt. Aus Lippmann's Besitz war das Wiener Bild 1873 in Wien im Oesterr. Museum für Kunst und Industrie ausgestellt. Vergl. hierzu den „Katalog der Gemälde alter Meister aus dem Wiener Privatbesitz" (1873).

solche nach Osw. Achenbach, L. Bakalowicz, Eugen von Blaas, Friedrich Bodenmüller, G. v. d. Bos, V. Brožik, Hans Canon, Chierici, Defregger, Fabbi, Gelli, Grützner, Fr. A. Kaulbach, Markó sen., G. Max, A. Rotta, Rumpler, Schindler, Tarenghi, Vinea. Im Ganzen waren 131 Nummern. (Die hier genannte Sammlung Lederer ist zu unterscheiden von der, welche weiter unten mehrmals vorkommen wird.)

1892. Am 12. Januar und an den folgenden Tagen Versteigerung „einer Sammlung von Oelgemälden und Antiquitäten aus Privatbesitz" IX. Bez. Porzellangasse 31a durch Rud. Löscher. Ich habe diese Versteigerung nicht selbst besucht und folge hier den Notizen des Herrn Dr. Gotthelf Meyer, aus denen hervorgeht, dass für die Bilder nur sehr geringe Preise erzielt wurden. Die 21 Gemälde, die im Katalog mit den Künstlernamen verzeichnet stehen, gehörten alle dem 19. Jahrhundert an. Als Käufer finde ich mehrmals Götz, Wiener, Gerisch, Deutsch.

Am 10., 11. und 12. Februar 1892 wurde im Saale der Gartenbaugesellschaft von Gabriel Posonyi eine gemischte Versteigerung abgehalten, auf der nach Angabe des Kataloges, die erst zu überprüfen wäre, auch die Galerie des Rentners C. Rudolph in Baden-Baden zum Verkauf kam. Bezüglich der Namen von Sammlungen, die von fern her zur Auction gebracht werden, schleichen sich leicht Irrthümer ein, so dass jedenfalls Vorsicht bei der Benutzung der rasch zusammengestellten Kataloge von Nöthen ist. Der lange Titel des Kataloges dieser XXI. Kunstauction von Gabr. Posonyi weist auch darauf hin, dass allerlei Bilder „aus hiesigem Privatbesitz und aus hiesiger Verlassenschaft" unter den Hammer kamen. No. 1 bis 79 waren moderne Gemälde, darunter „Ostende" von Andreas Achenbach aus dem Jahre 1885, ein ungarischer Markt von Ad. Böhm, Bilder von Breling, Geoffroy, Gisela, Grützner, (2415 fl.),[4]) Makart, Max (Marianne von Hutten 1195 fl., „Ideal" 500 fl.), Rotta (Des Fischers Geburtstag 3700 fl.), Emil Schindler (1200 fl.), A. Seitz (1390 fl.), W. Velten (565 fl.), Fr. Volz (360 fl.).

No. 87 bis 97 waren alte Bilder. No. 87, eine dem Albani zugeschriebene „Himmelsleiter" (abgebildet im Katalog), soll aus der Galerie Wilson stammen, was ich noch nicht überprüft habe. Zu berichtigen ist aber die ikonographische Deutung. Von einer Himmelsleiter ist keine Rede. Es sind Kinderengel dargestellt, welche zum Theil die Werkzeuge der Passion Christi tragen. Ich sah das nette Bildchen seither wieder beim Händler Cihlarz in Wien.

No. 88. Balthasar van den Bossche, „Ein Bildhauer vor seinem Atelier im Freien an einer grossen Vase meisselnd . . . links Einblick in's Atelier". Drei junge Schüler beim Zeichnen links im Mittelgrunde. Im Vordergrund ein Knabe, an dessen Kleidung neben Schwarzblau und

[4]) Die Preise dieser Versteigerung gebe ich hier nach den Notizen des Herrn Dr. Gotthelf Meyer.

Zinnoberroth auch noch (Ziegel?)roth auffallend ist. Der Bildhauer trägt eine blaue Jacke und eine dunkelziegelrothe Mütze. Unten halb links signirt: „B.-V. Bossche f. 1709“ in cursiven lateinischen Zügen. Flüssig gemaltes Breitbild (85 × 68).

No. 89. Monogrammirter Droochsloot.

No. 91. Guter Greuze („Braut und ihre Schwester“, 6000 fl.)

No. 92. Angeblich Jac. Jordaens und angeblich aus der Sammlung Du Bus de Gisignies in Brüssel, aber im Katalog dieser Sammlung nicht nachweisbar.

No. 93. Feiner, wenn auch schwächlich gefärbter Willem van Mieris des späten Stils. Flusslandschaft mit Figuren. Milchiger, vollkommen unwahrer Gesammtton. Conventionelle kleinliche Formen des Laubes. Unten rechts signirt: „W van Mieris Fe Ao 1732.“

No. 96. Grosses, gutes Breitbild von Egbert van der Poel. Innenansicht einer geräumigen, dunklen Scheune. Figuren und allerlei Beiwerk. Voll signirt: „egberT vander poeL“. Irre ich nicht, so ist's derselbe Van der Poel, der später bei Cihlarz in Wien zu sehen war.

No. 99 bis 121 sind wieder moderne Bilder, No. 122 bis 144 alte Gemälde.

No. 122. Heilige Nacht von einem geschickten Nachahmer des Lukas van Leyden und wohl von derselben Hand, von der der sog. Augustin Braun der Liechtensteingalerie herstammt. Das Bild kam an Gerisch, wo ich es noch im November 1892 fand. Jüngstens sah ich es beim Kunsthändler Artin in Wien.

No. 124. Dem Batoni zugeschrieben das Bildniss des Churfürsten Carl Theodor (kam nach Dr. Gotth. Meyer's Notiz um 37 fl. an A. Posonyi).

No. 125. Kaum Van Beyeren.

No. 126. Vermuthlich Bles.

No. 136 und 137 von Lautter (nicht Lauterer).

No. 140. C. Ruthart, „Eine Löwin sich gegen die Angriffe von Leoparden wehrend“, Br. 44, H. 42, gutes Bild. Weist die charakteristischen eingekratzten Pinselstriche auf. Kam zu Gerisch, hat aber seither schon wieder einen anderen Besitzer.

Der Katalog ist reich illustrirt.

Am 15. und 18. Februar 1892 wurde durch H. O. Miethke und A. Einsle eine gemischte Versteigerung von Bildern, Zeichnungen, Stichen, Büchern abgehalten. Vergl. den „Katalog der Kunstsammlung des Herrn Max Todesco weil. geh. grossherzogl. meklenburgischen Commercienrathes“. No. 1 bis 112 waren Oelgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen, von denen ein grosser Theil von Max Todesco selbst herrührte. Ich war verhindert, die Sammlung zu besichtigen und kann nur nach den Angaben des Kataloges mittheilen, dass mit Ausnahme eines Egbert v. Heemskerck sämmtliche Bilder modern waren.

Am 17. Februar 1892 wurden in den Räumlichkeiten des Wiener Künstlerclubs durch C. J. Wawra versteigert: Gemälde und Antiquitäten,

unter den letzteren die der Firma E. Hirschler & Co. Vergl. den „Auctions-Katalog von Gemälden moderner und alter Meister, Aquarellen und Handzeichnungen aus drei bekannten Wiener Privatsammlungen, Antiquitäten und Kunstgegenstände der Collection Hirschler".

Unter den alten Gemälden befanden sich viele aus Bossi's Sammlung und einige aus dem Besitz der Frau Inspector Lederer; siehe weiter unten.

No. 1 bis 206 waren Oelgemälde und Aquarelle von modernen Künstlern. Hier kann nur Weniges angedeutet werden. Die signirte Aquarellstudie von R. Alt: „Der kleine Platz mit dem Dom in Palermo" (signirt und mit dem Künstlervermerk „Palermo, 14. August 867" versehen) stammt aus der Sammlung Gsell (No. 640 des Kataloges der Gsell'schen Versteigerung) und kam nach Dr. G. Meyer's Notiz um 326 fl. an „Kraus". Andere moderne Werke kamen an Gerisch, Schleiffelder, Fürst, Colbert, Fr. Schwarz (nach Dr. Meyer's Aufschreibungen). Ein Phil. Hackert, No. 54, stammte aus Sammlung der Frau Inspectorsgattin Lederer in Wien.

Von den meist unbedeutenden alten Bildern (No. 207 bis 340) kamen viele an Gerisch, manches an „Pattek" und „Alberding", einige an Pessl. Die Preise waren gering und bewegten sich meist unter 100 fl.

No. 219. Ein gutes Bild, das wohl mit Recht dem Annibale Carracci zugeschrieben wird, stammte aus der Wiener Sammlung Bossi, die bis vor mehreren Jahren im Müller-Deym'schen Gebäude bestanden hat[5]), und kam an Herrn Dr. Kerry um 450 fl. Dr. Kerry ist vor wenigen Wochen gestorben.

No. 243, dem Guardi vielleicht mit Recht zugeschrieben („Das brennende Troja"), ein interessantes Bild, stammte ebenfalls aus Bossi's Sammlung. (Nach Dr. Gotthelf Meyer's Notiz um 27 fl. an Gerisch).

No. 261 L. Lombard, ebenfalls aus Galerie Bossi (um 25 fl. an Gerisch). Martyrium des Hlg. Sebastian. Monogrammirt L L. Längst wieder in anderen Händen.

No. 267, Halbfigur eines Mannes mit der Signatur „Meyntke pinx 1776" (um 41 fl. an Dr. Gotthelf Meyer).

No. 296. Rotzius, Blumen und Früchte (um 130 fl. an Gerisch).

No. 301 Rubens. Leider stark verdorbene aber echte Skizze, die eine Scene aus der Ilias darstellt und zu einer der Tapisserien im Schloss Pau gehört. Erwähnt von mir in einem Vortrage über die „Werke des Rubens in Wien". (1893 Wiener Alterthumsverein). Die Skizze stammt aus der Sammlung der Frau Inspector Lederer. (Kam um 10 fl. an Gerisch, ist aber längst wieder weiterverkauft.)

No. 303, G. Seghers, Pietà. Nach Angabe des Kataloges „das durch den Kupferstich von Lauwers bekannte Gemälde". Ich habe dasselbe Bild einmal flüchtig in der Sammlung der Frau Inspector Lederer in Wien gesehen. Noch weiter zurück soll es beim Wiener Händler Weber gewesen

[5]) 1886 durch Miethke in Wien versteigert (siehe bei 1886).

sein. Bei der Versteigerung, von der hier die Rede ist, kam es nach Dr. Meyer's Notiz um 175 fl. an „Pattek".

No. 307, als Spranger catalogisirt; Taufe Christi, mit einem Monogramm aus I S (verbunden) und P gebildet, was man mit Bezug auf die sprangerartige Malweise allenfalls als: SPranger Inventor auflösen könnte. Es ist mit 1624 datirt, müsste also zu den spätesten Arbeiten des Künstlers gehören. Beschrieben ist das Bild im Versteigerungskatalog der Sammlung Bossi, ebenfalls als Spranger. Viel früher, 1831, dürfte es in der Sammlung Garlich's zu Bremen gewesen sein. Wenigstens beschreibt der Katalog jener Sammlung eine Taufe Christi von 1624 mit dem Monogramm I S P und von derselben Grösse (um 77 fl. an „Pattek" nach Gotthelf Meyer's Notiz.)

No. 308, dem P. Subleyras zugeschrieben; Madonna und Heilige auf Wolken. Ebenfalls aus der Galerie Bossi, Lichtdruck danach im Versteigerungskatalog von 1886. (Kam um 340 fl. an „Alberding"; nach Meyer's Notiz).

No. 309, dem jüngeren D. Teniers zugeschrieben; Raucher. Wohl kaum echt, obwohl aus den Sammlungen Engert und Artaria stammend.

No. 312, 313 Art des Tintoretto. Breitbilder mit Rochusdarstellungen, die nach meiner Erinnerung in einer gewissen Beziehung zu Gemälden in der Scuola die San Rocco zu Venedig stehen. Aus Bossi's Sammlung (um geringe Preise zu Steiner nach Pest).

No. 315, irrthümlich Van Thulden genannt; Gastmahl der Herodes. Aus Bossi's Galerie. Dasselbe gilt von No. 316. (Kamen zu Gerisch.)

No. 323, dem R. Wilson zugeschriebene Landschaft aus Bossi's Sammlung.

Am 7. März 1892 und an den folgenden Tagen fand eine R. Löcher'sche Versteigerung statt, die Gemälde und Kunstgegenstände geringen Werthes, wie ich von mehreren Seiten hörte, umfasste. Ich war verhindert, diese Auction selbst zu besuchen.

Am 15. März 1892 und den folgenden Tagen wurde durch L. Fischhof eine Versteigerung von Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen abgehalten, welche „aus dem C. Schreyner'schen und anderem Alt-Wiener Privatbesitz" herstammten.

No. 1 bis 70 waren moderne Gemälde. Eine kleine Landschaft von Altenkopf ging (nach Dr. Meyer's Notiz) um 20 fl. an Lichtmann. Eug. v. Blaas: Carneval; um 260 fl. an „Winkler". Breling's Schuldenregister um 85 fl. an „Grf. Sternberg".

No. 71 bis 131 waren moderne Aquarelle und Zeichnungen, unter denen ein Blatt von Luttich schon durch eine Notiz in Lützow-Seemann's Kunstchronik bekannt ist.

No. 132 bis 154 umfassen „Gemälde alter Meister", die aber sämmtlich falsch benannt waren. Vielleicht war der Weitsch, No. 154, mit Recht als Weitsch bezeichnet. Als gut habe ich notirt eine dem V. d. Neer verwandte, schwer zu bestimmende Landschaft No. 147, die ich einige

Jahre vorher beim Kunsthändler Fr. Schwarz in Wien kennen gelernt hatte; ferner No. 150 etwa von einem Dou-Schüler „Brustbild eines Edelmannes in vornehmem Costum". Der sog. Jan van der Heyden war falsch signirt, maroufflirt, im Uebrigen leidlich. No. 146, eine dem Van Bassen verwandte Weise: Inneres einer Renaissancekirche. Jahreszahl nicht sicher leserlich. Statt einer Signatur die Inschrift „SOLI D(E)O GLORIA".

Am 28 März 1892 und an den folgenden Tagen werden in Wien (I. Schwarzenberggasse 8) neben zahlreichen Kunstgegenständen verschiedenster Art auch einige wenige Gemälde versteigert (No. 245 bis 262), unter denen nur ein grosses Breitbild von einem Poussinnachahmer etwas Interesse erregen konnte (No. 262). No. 245 war eine moderne Copie nach Rubens.

Am 25. April 1892 und den folgenden Tagen wurde die Sammlung des Schriftstellers Friedrich Schütz durch H. O. Miethke versteigert in Währing, Frankgasse 18. Der Katalog umfasst Fayencen No. 1 bis 109, Majoliken 110 bis 173, Porzellan 174 bis 236, Arbeiten in Glas, Holz, Metall (bis No. 711).

No. 712 bis 791 waren moderne und alte Bilder, an die sich noch einige Aquarelle und Zeichnungen anschlossen (792 bis 840).

Interessant war ein Vanitasbildchen von E. Colier aus dem Jahre 1691; monogrammirt „E C" in lateinischer Cursive, links gegen unten.

Erwähnenswerth No. 720, Joh. von Dallinger: Landschaft mit Pferden aus dem Jahre 1832.

Eine Studie von Danhauser war schlechtes Zeug, wenngleich echt.

No. 722, nicht Dietrich sondern augenscheinlich Brand der Jüngere.

No. 734 bis 735 Jan van Gool.

No. 740 Jeroom v. Kessel: das Paradies (kam nach Dr. Meyer's Notiz um 131 fl. an Gerisch).

No. 743 wäre auf Leonhard Beck zu prüfen gewesen, wozu es freilich an Musse gebrach.

No. 755, kein Neeffs. Die Signatur war falsch. Das Bild fällt viel später.

No. 762 angeblich Poelenburg, war ein monogrammirter Haensbergen. Links auf dem Steine die Buchstaben: „I· V· H". Die für diesen Künstler characteristische habichtsschnabelartige Nase kommt auch hier vor. Handgelenk und Fussgelenk auffallend plump. Blaugrüne Blattpflanzen links im Vordergrunde. Ein verwandtes Bildchen in Basel. Nach einer freundlichen Mittheilung von H. O. Miethke kam das nette kleine Gemälde um 73 fl. an Herrn Strasilesco.

No. 767 W. A. Rieder: Wiener Maler auf Studien.

No. 788 F. Waldmüller: Brennende Liebe (um 132 fl. an „Schein"; nach Dr. Meyer's Notiz).

No. 791 von einem Willaerts: Schiffe auf wild bewegter See. Auf einem Fasse rechts das Monogramm „A· W" (gothisches A und halbcursives lateinisches W), darunter: 1626.

Unter den Käufern finde ich bei Dr. Meyer mehrmals Hofrath Klaus notirt, so z. B. bei Raffalt's Kesselflicker von 1840.

Wer sich für die Künstler des Goethe'schen Kreises interessirt, mag beachten, dass zwei italienische Veduten (Neapel und Palermo) von C. Kniep hier zu sehen waren. Bei einer derselben notirte ich als Signatur: „C. Kniep f: 1787".

Am 30. Mai 1892 und an den folgenden Tagen wurde durch C. J. Wawra die „Sammlung von modernen Oelgemälden, Aquarellen und Handzeichnungen, alten Kupferstichen ... Medaillen ... Büchern ... aus dem Besitze des Herrn Friedrich Flesch" in Unter-St.-Veit bei Wien versteigert. Ich war verhindert, die Auction zu besuchen und muss hier die Aufschreibungen des Herrn Dr. Gotthelf Meyer benützen. Danach waren die Preise, die für die Gemälde erzielt wurden, nur geringe. Für Canon war der höchste Preis 160 fl., für Defregger 660 fl. Der Katalog bringt hübsche Lichtdrucke nach J. Ender, Defregger und Lenbach.

Am 21. November 1892 und an den folgenden Tagen Versteigerung „einer reichen Sammlung Antiquitäten aus dem Nachlasse des Herrn R. Steiner in Innsbruck und einer Collection alter und moderner Meister ... aus dem Nachlasse des Herrn Heinrich Saruba in Wien" durch L. Fischhof.

Der Katalog ist bezüglich der Benennungen sehr unzuverlässig. Wenige unter den alten Bildern waren werthvoll. Bei No. 6, J. C. Droochsloot, habe ich vergessen, eine kritische Notiz beizufügen. Der Umstand, dass Leinwand als Malgrund angegeben ist, erscheint mir als besondere Aufforderung zur Vorsicht. (Kam nach Dr. G. Meyer's Notiz um 125 fl. an „Alberding".) No. 8, als französisches Bild katalogisirt, schien mir eine Seekatz-artige Schöpfung zu sein. No. 12, Gladysz Selbstbildniss des Künstlers. (In den Nachträgen zu Füssli's grossem Künstlerlexikon II. Theil 1806, S. 454, heisst es, Gladysz sei aus Posen gebürtig und hätte 1800 in Dresden Bildnisse ausgestellt. Citirt wird „Deutsches Kunstbl. II. 39—42".) Das vorliegende kleine Selbstbildniss ist signirt und kann ein gewisses künstlerisches Interesse in Anspruch nehmen. Das Bildchen wurde von Dr. Gotthelf Meyer erstanden.

No. 16 und 17, angebliche Guardi's, kamen an „Wiederhofer". No. 18 und 19 waren keine wirklichen Hammilton's.

No. 34, „Monogrammist T. V. O.", ein italisirender Niederländer aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Nicht uninteressant. Das Monogramm zu überprüfen habe ich versäumt.

No. 35, gutes französisches Bildniss aus dem 18. Jahrhundert. Nicht Meytens.

No. 36 J. Beukelaar (als „niederländische Schule" katalogisirt), „Küchenscene. Im Vordergrunde am Herde bei einer Fleischkeule und Geflügel zwei Köchinnen; neben ihnen ein Cavalier, der die Jüngere [zu] umarmen [trachtet]. Im Hintergrunde durch die geöffnete Thür der Ausblick in ein Nebengemach auf zwei zechende Liebespaare." Holz, H. 125 Br. 92. Kam zu Gerisch, wo ich es 1893 wiedersah.

No. 39 und 40, Copien nach einem Bredael.

No. 42, wohl Copie nach Spranger.

No. 43, 44 schwache Copien. Ob nach einem Bassano? No. 45 und 46 nicht Gegenstücke. No. 48 schlechte Copie nach Rembrandt.

No. 58 und 59 nicht H. Saftleben sondern Oriente, wie es sich auch nach einer Vergleichung mit den sicheren Bildchen im Prager Rudolfinum ergab.

No. 66 sog. Tischbein. War falsch signirt.

Auch die modernen Gemälde waren meist unbedeutend. Nur Ajdukiewicz und ein guter Verbroekhoven stachen hervor.

Am 28. November 1892 und an den folgenden Tagen: Versteigerung von „Bildern, Kunstgegenständen etc., aus dem Besitze der Madame Köhler". Meines Wissens wurde kein gedruckter Katalog ausgegeben, sondern nur eine Einladungskarte. Etwas eigentlich Bedeutendes war nicht unter den Bildern. Vielleicht hat einmal eine Herodias aus der Richtung des älteren Cranach Interesse für eingehende Studien. Rechts oben fand ich das Monogramm $\frac{I}{H}$ (gelb auf dunkler Unterlage), dem ich bisher noch keine Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Auch gegenwärtig finde ich nicht Zeit, der Sache nachzugehen (No. 2242).

No. 926 war eine Copie nach einem Bilde von Schönfeld, das sich in der Linzer Galerie befindet, aber dort wegen seiner Darstellung (ein gravides Weib) nicht ausgestellt ist. Das Linzer Bild ist erwähnt in den „Mittheilungen der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale". Jahrgg. 1893, S. 97.

Am 5. December 1892 und an den folgenden Tagen: Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Jacob Emil Schindler durch H. O. Miethke im Künstlerhause. Prächtig ausgestatteter Katalog mit vielen Abbildungen.

Am 19. December 1892: Versteigerung der sogenannten „Collection Kienert" durch L. Fischhof im Saale der Gartenbaugesellschaft.

No. 1 bis 83 als alte Bilder katalogisirt. Darunter einige gute Stücke. Benennungen gelegentlich phantasievoll.

No. 2. H. Avercamp, Bildchen mit Schlittschuhläufern, das mir echt schien, kam an einen Wiener Sammler Müller, der sich auf die Ikonographie des Eislaufes geworfen hat.

No. 3. Guter und echter Pieter de Bloot: „Bauernmahlzeit" (33 × 26 Breitbild). Bauer, Bäuerin und ein Junge sitzen links um einen Hackstock, der als Tisch benützt wird. Links auf dem Boden ein Hund. Rechts ein roher Schrank und Küchengeräth.

No. 4 kein Jan Both. No. 6 und 7 nicht Brackenburg, sondern Hooremans.

No. 9 vielleicht ein echter Brouwer, beschrieben im Katalog (kam nach Dr. G. Meyer's Notiz an Baron Wodianer, 250 fl.).

No. 8 und 10 nicht echt.

No. 11 dem Breckelenkam zugeschrieben. „Die eingeschlummerte Alte."

Ueber dieses Bild und einige andere, die alle nicht von Breckelenkam sind, spreche ich aus Anlass einer späteren Versteigerung.

No. 13 war ein wirklicher Breckelenkam, ein gutes Bild: „Fischerfrau, Netze knüpfend", H. 18, Br. 12.

No. 18. Guter und echter Craesbeek. Sittenbild. Beschreibung im Katalog.

No. 22. Angeblich Dusart: „Beim Vesperbrot", furchtbar übermalt.

No. 24. Angeblicher Everdingen. Uebermalt.

No. 35. Falscher Hobbema.

No. 36. Wohl wirklich von Huysman.

No. 39. Vermuthlich Chr. J. van der Laenen. Sittenbild.

No. 43. Angeblich „Jan van der Meer". Ist eher Aert v. d. Neer. Dasselbe Bild, das oben schon erwähnt wurde. (Versteigerung vom 15. März 1892, No. 147). Kam zu Gerisch, wo ich es im Januar 1893 wiedersah.

No. 47. D. Teniers d. J., Landschaft mit Figuren (unrichtig als Momper katalogisirt) stammt aus der kleinen Sammluug Ziffer in Wien.

No. 49. Guter Gaspar Netscher, „Portrait einer jungen Dame". Blonde Dame im Garten sitzend, sie hält einen Zweig mit Rosen in der Hand. Orangegelbes Seidenkleid. Signirt „G. Netscher Fecit 1684" (G undeutlich). Breiter Stil. Leidlich erhalten, wenn auch in der Leinwand nicht mehr tadellos. Kam zu Gerisch.

No. 52. Sicher kein Palamedesz.

No. 56. Guter Egbert van der Poel.

No. 61. Kein W. Romeyn. Schien mir eine alte Cuypfälschung zu sein.

No. 64 ff. Keine Ruisdaels.

No. 67. G. Schalcken: „Portrait eines jungen Prinzen von Oranien". Die Signatur und die Jahreszahl 1681 mögen echt sein. Das Bild als solches war trefflich. 1893 habe ich es bei Gerisch gesehen, der es bald weiterverkauft hat.

No. 71. Nicht Stalbemt, sondern aus der Richtung der A. Mirou und P. Schoubroeck.

No. 72. Richtig J. Steen, Im „Wirthshausgarten". Lustige Darstellung, die aber überall unmöglich wird, wo junge Damen verkehren. Kam zu Zweig.

No. 77. Angeblich W. v. d. Velde. Kam zu Zweig.

No. 78. Nicht Verelst, sondern aus der Nähe des B. v. d. Helst.

No. 80. J. B. Weenix, Interessantes Parkbild. Die Bescheibung im Katalog ist mangelhaft. Statt: Delphine soll es heissen: drachenartige Figuren, statt: Terrassen Rampen. Die Signatur habe ich nicht überprüft. Kam zu Gerisch.

No. 81 und 82. Schwache Bilder des Adriaen v. d. Werff, wenn überhaupt von ihm. „Adam und Eva vor dem Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies." Beide Bilder kamen zu Zweig. Nach meiner nicht allzu frischen Erinnerung an die Nachbildungen und Gemälde des v. d. Werff in Karlsruhe und St. Petersburg ist das Bild mit der Vertreibung eine

Wiederholung der entsprechenden Bilder an den genannten Orten. Der Somof'sche Katalog der Galerie in der Ermitage nennt auch eine Wiederholung in der Moltke'schen Sammlung zu Kopenhagen. Wie mir Herr Dr. G. Ludwig freundlichst mittheilt, ist letzteres Bild von Hansen & Weller in Kopenhagen photographirt. Die Braun'sche Nachbildung des Petersburger Bildes ist bekannt. So wäre denn bei einiger Musse eine Vergleichung der Darstellungen möglich. Dem Zweck dieser Arbeit entspricht es allerding nicht, all' die hunderte von Fragen, die sich an die vorübergehend genannten Bilder knüpfen, zu beantworten. Wie nochmals betont werden soll, wird nur eine knappe Uebersicht angestrebt.

(Fortsetzung folgt.)

Der Meister des S. Abondio-Altares im Dom von Como.

Ueber den wohlbekannten grossen Schnitzaltar des S. Abondio, das reichste Zierstück im Inneren der Cathedrale von Como, fehlen bislang nähere kunstgeschichtliche Bestimmungen. Nur im Sinne vergleichender Werthung ist er in Burckhardt's „Cicerone“[1]) charakterisirt. Als sein Entstehungsjahr gilt dort 1490, als sein Schöpfer „ein dem Rodari nahe verwandter Meister“.

Die Datirung zunächst wird in dem soeben erschienenen Buch von Dr. Santo Monti: „La Cattedrale di Como“,[2]) welches eine vortreffliche, auf selbständiger Documentenforschung beruhende Baugeschichte des Domes bietet, durch die fälschlich den Namen des Basilio Parravicino tragende Chronik berichtigt, welche meldet: „L'anno 1514 fu fatta l'ancona di S. Abondio.“[3]) An gleicher Stelle versucht der Verfasser auch eine stilkritische Fixirung. Er weist auf einen Schnitzaltar hin, welcher sich im Veltlin in dem kleinen Ort Grosio in der Kirche S. Giorgio erhalten hat und die Inschrift trägt: „1494 die 8 Martii Andreas Passeris de Turno f. hoc opus.“ Auf Grund einer vermeintlich nahen Verwandtschaft zwischen beiden Werken will Dr. Monti in diesem auch als Glasmaler und Intagliator geschätzten Künstler den Schöpfer des S. Abondio-Altares erkennen.[4])

Der Altar in S. Giorgio zu Grosio — er befindet sich am Ende des rechten Seitenschiffes — ist ein verhältnissmässig dürftiges Werk. Schon seine gedrückte Gesammtform steht zu dem leichten, eleganten Aufbau des S. Abondio-Altares im Gegensatz. Seine Decoration trägt den Charakter reiner, oberitalienischer Frührenaissance. Als Krönungen dienen freilich auch hier luftige „freie Endigungen“, Palmetten und Vasen, und der Greifenfries, sowie die durchbrochenen Ornamente zeigen mit dem Werk von Como allgemeine Verwandtschaft, allein schon in ihr fehlen die dort so

---

[1]) Sechste Auflage. 1893. S. 418.

[2]) Periodico della Società Storica Comense. vol. XI. Como. März 1897.

[3]) Vergl. Monti a. a. O. S. 149 u. Periodico della Società Storica Comense. vol. III. S. 242.

[4]) Vergl. Monti a. a. O. S. 148 f. Der dort abgedruckte Brief veranlasste mich, die in ihm ausgesprochene Hypothese an Ort und Stelle nachzuprüfen.

geistvoll verwertheten Grotesken-Motive. Vollends das Figürliche, — in der Mitte das quadratische Relief der „Anbetung des Kindes", seitlich zwei Heiligenstatuen (links S. Georg), in der Predella die Halbfiguren Christi und der zwölf Apostel, oben, im Halbrund, die Halbfiguren Christi und zweier Heiligen, im Giebel Gottvater — vermag sich mit dem des S. Abondio-Altares weder im Entwurf, noch in der Ausführung zu messen. Statt der Charakterköpfe des Comasker Altars conventionelle Gesichter mit zu weit geöffneten Augen, statt der freien Haltung steife Stellungen, die oft verzeichnet sind. Diese Werthunterschiede sind zu gross, um, wie Monti annehmen möchte, innerhalb der Entwickelung des gleichen Meisters selbst durch einen zeitlichen längeren Zwischenraum erklärlich zu bleiben. Dieser Altar ist mit dem von S. Abondio lediglich durch den allgemeinen Schulzusammenhang verbunden.

Dagegen besitzt das Veltlin in der That ein Werk, das Zug um Zug fast als ein Zwillingsbruder des S. Abondio-Altars erscheint: den Hochaltar der Kirche della B. V. Assunta (S. Lorenzo) zu Morbegno, auf welchen vor Kurzem durch den Aufsatz von Guglielmo Felice Damiani: „Documenti intorno ad un' ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno, nella Valtellina, durante gli anni 1520—26"[5]) die Aufmerksamkeit gelenkt worden ist. Wer Gelegenheit hat, beide Werke kurz nacheinander zu sehen, wird dieser Behauptung rückhaltlos zustimmen, denn die Verwandtschaft zwischen ihnen ist in jeder Hinsicht ganz augenfällig. Der Altar von Morbegno ist von Damiani genau beschrieben worden; es erübrigt also nur, die stilkritischen Vergleichspunkte aufzuzählen. Sie gipfeln in der analogen Gesammterscheinung. Auch in Morbegno ist, wie in Como, der schlanke Unterbau mit einer luftigen, völlig malerisch componirten Krönung abgeschlossen. Ueber der Lünette mit der von Engeln begleiteten Gestalt Gottvaters erhebt sich eine Edicola, welche seitlich, in malerischer Perspective wie in Como, von Delphinen und Sirenen begrenzt ist. Frei, wie vor einem Bühnenhintergrund, sind davor die schlanken, erregten Gestalten Mariae und des Engels Gabriel postirt; frei umgeben den polygonalen Rand dieser Edicola Apostelfigürchen, und an der Ballustrade über dem Dach treiben musicirende nackte Puttenkinder ihr fröhliches Wesen. Diese Apostel- und Engelreigen defiliren gleichsam vor der Madonna, welche, in der Mandorla, oben die Krönung des Ganzen bildet. Der Einfluss deutsch-gothischer Schnitzaltäre ist hier genau in der gleichen Weise in oberitalienische Formensprache übertragen, wie am S. Abondio-Altar und gerade diese entscheidende Eigenheit, die Beziehung zur Gothik, fehlt dem Werk zu Grosio. — Aber auch in allen Einzelheiten muss die Stilkritik jene Verwandtschaft bestätigen, vor Allem hinsichtlich der Reliefs. Hier wie dort sind es Reliefbilder mit reichster, zum Theil identischer Hintergrundarchitectur, die gelegentlich selbst ein grösseres Areal einnimmt als die Figuren. Man beachte neben dem völlig

[5]) Arch. stor. dell' Arte. 1896. S. 306 ff.

analogen Stil der letzteren besonders die Grotesken-Motive der baulichen Decoration und die feinen ausgeschnittenen und aufgelegten Zierornamente, in denen das Weinlaub — wie am Sockel des S. Abondio-Altares, — fast eine ähnliche Rolle spielt, wie bei den Ornamentstechern der deutschen Renaissance. Endlich ist auch die ungemein reiche und zarte aufgemalte Ornamentik am Beiwerk und an den Gewändern an beiden Altären die gleiche, in Morbegno aber noch besser erhalten als in Como.

Der Altar von Morbegno stammt, wie Damiani documentarisch belegt hat,[6]) von Gaudenzio Ferrari, der von 1520—1526 für ihn thätig war. Er ist höchst wahrscheinlich der geistige Schöpfer des Ganzen. Die Schnitzarbeit und ein Theil der Detaillirung aber liefert der Bildhauer Angelo Maino aus Pavia.[7]) Von 1522 an war an der Bewerbung auch Fermo Stella da Caravaggio betheiligt.

Darf man hier bei der Identität des Stiles auch auf die der Meister schliessen und auch den S. Abondio-Altar mit dem grossen lombardischen Maler in Verbindung bringen?

Mit aller bei rein stilkritischer Beweisführung überhaupt erreichbaren Wahrscheinlichkeit ist dies meines Erachtens zu bejahen. Gaudenzio Ferrari ist (nach Monti) in Como allerdings erst 1519 nachweisbar, allein da ihm im Wesentlichen ja nur der Entwurf des Altares zuzuschreiben ist, war dafür seine persönliche Anwesenheit in Como selbst keineswegs nöthig.

Für die Autorschaft Gaudenzio Ferrari's lässt sich im positiven Sinn jedoch auch noch eine äussere Bestätigung geltend machen: die gemalten Flügel des S. Abondio-Altares, welche jetzt, als selbständige Gemälde, ihn sowie den Altar des S. Giuseppe del Marchesi flankiren, stammen, wie längst bekannt, von Bernardino Luini und — Gaudenzio Ferrari.[8]) Dass die grossen Fresken des letzteren in der Lombardei zu den kleinen geschnitzten Reliefs des S. Abondio-Altares verhältnissmässig nur geringe Analogien bieten, ist fast selbstverständlich, denn es bleibt stets misslich, Werke so verschiedener Gattung stilkritisch mit einander zu vergleichen. Immerhin verdient Beachtung, dass auch in den Fresken Gaudenzio's das Verhältniss zwischen den Figuren und ihrer Umgebung, und die Vorliebe für schlichte aber in reicher Perspektive wiedergegebene Hallenarchitekturen mit den Altar-Reliefs übereinstimmen, und vor Allem, dass Gaudenzio auch in seinen Fresken der Heilsgeschichte häufig genau so reich in modische Zeittracht gehüllte Portraitgestalten einzuführen liebt, wie sie am S. Abondio-Altar beispielsweise das untere Relief links (S. Abondio nimmt den

[6]) a. a. O. S. 311.

[7]) Damiani's Identificirung des „Giov. Angelo del Magno", welcher schon 1516 (18. August) den Contract für den Altar von Morbegno unterzeichnet, mit diesem bekannten Pavesen hat die grösste Wahrscheinlichkeit für sich.

[8]) 1519. Vergl. Monti, a. a. O. S. 150 und besonders S. 159 ff. Die ebenfalls von Gaudenzio gemalten Flügel des Altars von Morbegno gingen verloren, Vergl. Damiani a. a. O. S. 309.

Dank für die Auferweckung eines Kindes entgegen) in dem seitlich ganz im Vordergrunde stehenden Zuschauer zeigt.

Die Bedeutung Gaudenzio Ferrari's, die durch die neuere Forschung stetig gewachsen ist, findet nun auch in der oberitalienischen Plastik einen Wiederhall, dem man fortan eifriger nachspüren wird. Hoffentlich bieten dazu bald auch photographische Aufnahmen des köstlichen Altares von Morbegno die erwünschte Grundlage. Dann wird es auch möglich sein, beide Altäre im Einzelnen mit den Glasmalereien des Andrea Passeri zu vergleichen, auf dessen Bedeutung hingewiesen zu haben, Monti's Verdienst bleibt. Möglich, dass dabei auch die Hypothese des letzteren zuletzt doch an Wahrscheinlichkeit gewinnt; zuvor aber kann die Stilkritik, soweit sie sich auf sicherem Boden bewegt, das Meisterstück im Dom von Como mit keinem anderen Künstler in nähere Verbindung bringen als mit dem des Morbegno-Altares. —

Dass ein Maler hier als Schöpfer eines plastischen Bildwerkes erscheint, darf nicht Wunder nehmen, am wenigsten in der Lombardei, wo schon seit dem Trecento die Maler, wie Giovannino de Grassi und Paolino da Montorfano für die Sculpturen des Mailänder Domes die Vorzeichnungen lieferten. Die Ausführung des Altares erfolgte selbstverständlich durch lombardische, in der Holzschnitzarbeit geschulte Meister, möglicherweise, wie in Morbegno, durch Angelo Maino,[9]) doch waren hier zweifellos viele Hände thätig.

Es sei noch hervorgehoben, dass die Verwandtschaft des Werkes zu Morbegno mit dem S. Abondio-Altar auch dem glücklichen Entdecker der auf das erstere bezüglichen Documente, Guglielmo Damiani, aufgefallen ist, wovon der Unterzeichnete schriftlich Kenntniss erhielt, nachdem diese Zeilen schon druckfertig bereit lagen, und ihr Inhalt längst mündlich in Berlin mitgetheilt worden war. Vor ihrer Veröffentlichung war selbstverständlich diejenige der Monti'schen Monographie abzuwarten, welche dessen endgiltige Meinungsäusserung bringen musste. *Alfred Gotthold Meyer.*

---

[9]) Vergl. über ihn Damiani, a. a. O. S. 311 und die dort Anm. [1]) angeführte Litteratur.

Das schönste deutsche Buchdruckersignet des XV. Jahrhundert.

Unter diesem Titel bespricht Prof. Dr. G. Bauch-Breslau im letzten Hefte des vorigen Jahrgangs (p. 435) das Signet des Leipziger Buchdruckers Conrad Kachelofen, wie es sich in Michael Lochmaier's „Parochiale curatorum", Leipzig 1497 (Hain 10168) unter dem Kolophon findet. Verfasser bewundert die für die Zeit fast räthselhafte Schönheit des Holzschnittes, er rühmt die bis in die Einzelheiten geradezu meisterhafte Zeichnung, die er hoch über Cranach's Können stellt, und fragt schliesslich, wer wohl der Schöpfer dieses köstlichen Kleinodes der Kleinkunst sein möge?

Die Frage ist leicht zu beantworten: Der Holzschnitt ist, wie die beigegebene Hochätzung zeigt, eine genaue Copie des bekannten Schongauer'schen Stiches B. 101. Statt der ursprünglichen Wappenzeichen: Greifenfuss und Hahn hat der Copist das Leipziger Stadtwappen und die Initialen des Druckers aus Eigenem hinzugefügt. Der Leipziger Löwe ist denn auch im Gegensatz zu dem Schildhalter ziemlich roh und dürftig gezeichnet. — Die künstlerische Bedeutung des Signetes wird durch diese Thatsache natürlich wesentlich herabgemindert, und es bleibt nur die Genauigkeit zu rühmen, mit der sich der Holzschneider an sein Vorbild hielt.

Schongauer's Wappenbilder B. 96—105 wurden im XV. und XVI. Jahrhundert vielfach copirt. U. A. befindet sich im Berliner Museum ein kleines Flachrelief, in Kehlheimer Stein mit dem relativ späten Datum 1531, das nach dem Stich B. 102 copirt ist.[1]) Im South Kensington Museum

[1]) Bode und v. Tschudi, Katalog von 1888 Nr. 611. Im Schild statt des Fluges das Wappen der Florentiner Familie Pazzi.

sah ich sogar eine gegenseitige Kupferstichcopie nach B. 96 vom Jahre 1586, wahrscheinlich ein Exlibris. [2])

Galichon hatte gelegentlich behauptet [3]) dass der französische Verleger Pigouchet die Wilden-Gestalten Schongauer's in seinem Signet reproducire. Dies ist jedoch nicht zutreffend, denn wenn Pigouchet in seinen Livres d'heures auch vielfach Schongauer'sche Stiche für die Metallschnitte benutzen liess, kann man eine Abhängigkeit der beiden wilden Männer auf seinem Signet von Schongauer's Schildhaltern nicht wahrnehmen. Prof. Bauch's Fund ist daher wichtig als erstes Beispiel der Benutzung eines Schongauer'schen Stiches für ein Buchdruckersignet.

Vier Jahre früher fand ein Kupferstich des Meisters E S: das Wappen-Ass aus dem kleineren Kartenspiel (L. 14. 7.) in einer gegenseitigen Holzschnitt-Copie als Druckersignet Verwendung und zwar in einem spanischen Buch: Aelij Antonij nebrissensis grammatici introductionum latinarum secunda aeditio, Burgos Frederico Alemanno (Friedrich Biel von Basel.) 1493

---

[2]) Nr. 28081 der Kupferstichsammlung. Im Schild das Wappen der Familie Müller, ein von einem Kreuz überhöhtes Mühlrad, dessen oberer Theil der Schaufeln entbehrt.

[3]) Gazette des Beaux-arts 1859. II, 333. 96—105.

Impressum Lyptzik per Lunradum Kachelouen
Anno domini. Millesimo. cccc. xcvij.

(Hain 12082 [4]). Andere Beispiele sind mir aus dem XV. Jahrhundert nicht bekannt.

Max Lehrs.

---

[4]) Eine Hochätzung im Cat. 36 von M. Spirgatis in Leipzig Nr. 207. Nach gütiger Mittheilung des Herrn Prof. K. Haebler in Dresden findet sich das Signet in grösserem Massstabe, mit anderem Rahmen und ohne den Baselstab auf der Fahne in Aesopus, Fabulae. Burgos 1496. Fol.

Litteraturbericht.

Malerei.

Francis Beckett, Altartavler i Danmark fra den senere middelalder. Herausgegeben auf Veranstaltung des Ministeriums. Mit 71 Lichtdrucktafeln. Kopenhagen 1895.

Nachdem die Wissenschaft Dänemark's so viel zur Aufklärung seiner ersten reichen prähistorischen Periode gethan hatte, musste es auch daran gehen, die Denkmäler der zweiten historischen zu sammeln, in der das Land mehr entlehnend und nachahmend den älteren Culturcentren folgte. Dahin gehört die Herausgabe der Wandmalereien dänischer Kirchen von J. Magnus-Petersen[1]) und vor Allem die genannte Publication der mittelalterlichen Altartafeln, eine Zusammenstellung von 71 Lichtdrucktafeln in grossem, mit Rücksicht auf einige wenige Blätter vielleicht zu grossem Format. Francis Beckett, der Verfasser des selbstständigen Textbandes, dessen Abschluss eine knapp zusammengefasste Wiederholung in französischer Sprache bildet, giebt eine kurze Einleitung, worin er die Technik und Formenentwickelung der Altarschreine bespricht und darauf hinweist, dass die meisten Denkmäler aus Norddeutschland, besonders Lübeck, herzuleiten sind, während daneben sich am Anfang des 16. Jahrhunderts besonders der niederländische Import, wie auch in Lübeck selbst, geltend macht. Es folgt dann die ausführliche Besprechung der einzelnen Tafeln, die in chronologischer Reihenfolge angeordnet sind. Sie lässt nichts zu wünschen übrig, sie beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung, ihr folgt eine Characterisirung des Stiles und der Darstellungsweise, und schliesslich sucht der Autor Zeit und Herkunft durch Vergleichung und durch gegebene äussere Daten festzustellen. Auch kann man seinem stilistischen Urtheil und dementsprechend seiner Datirung der Werke ohne Widerspruch folgen.

Die früheste Skulptur ist der Altarschrein in Boeslunde, der den Resten des Hochaltars der Lübecker Marienkirche von 1415—1425 ausserordentlich nahe steht. Allerdings wird man wohl nicht fehlgehen, wenn man das dänische Werk ein wenig jünger ansetzt. Fast ebenso nahe

[1]) Besprochen im Repertorium 1896 Heft 3.

Beziehung zu lübischen Werken zeigen die Tafeln XXII, XXIII, XXVI bis XXX, XXXIV und die Predella auf Taf. XXXVI—XXXVII, welche mit den Skulpturen des Benedict Dreyer in Lübeck Verwandtschaft hat und vielleicht ein frühes Werk dieses Bildschnitzers sein könnte. Beckett sieht in ihr fränkische Anklänge, solche sind aber auch gerade bei den Lübeckern der Zeit wahrzunehmen.

Während es für den dänischen Forscher wichtig war, seine Monumente nach den norddeutschen Werken zu bestimmen, ist es umgekehrt für die deutsche Kunstgeschichte von Werth, zu sehen, ob sich durch die Werke in Dänemark, die urkundlich von namhaft gemachten Lübecker Malern und Bildschnitzern verfertigt sind, nun auch in Lübeck selbst Schöpfungen dieser selben Künstler feststellen lassen.

Zum Beispiel von Bernt Notke. Aus seinem Leben kennen wir verschiedene Daten, als seine Werke werden uns der Schnitzaltar der Heiligen Geistkirche in Reval 1483 [2]) und die Ausstattung der Domkirche in Aarhus 1479—1482 genannt. Der Hochaltar dieser Kirche ist von Beckett auf Taf. VI—XVI publicirt, er enthält Holzfiguren und mehrere Flügel mit Malereien, die, nach den Abbildungen zu urtheilen, allerdings stark übermalt zu sein scheinen, und auch nicht von einer Hand herrühren, wie Beckett bemerkt. Zunächst müsste man nun den Aarhuser und den Revaler Altar in Einklang zu bringen suchen; die stilistische Uebereinstimmung ist durchaus nicht in die Augen springend, obgleich man wohl zugeben kann, dass einige Bilder des Aarhuser Altares, z. B. die auf der Predella, von der gleichen Hand gemalt sein könnten, wie die des Revaler Altares. Man vergleiche die Tafeln XIV beider Publicationen, auf denen sich auch genau dieselbe Form des Altartisches mit der Decke und dasselbe Fliesenmuster des Fussbodens finden. Ein klares Bild des Malers aber erhält man nicht, und wenn man in Lübeck Umschau hält, findet man kein Gemälde, welches man diesen Werken mit einiger Wahrscheinlichkeit anpassen könnte. Auch die Schnitzereien der Altäre weichen voneinander ab, wir müssen die Thätigkeit verschiedener Bildschnitzer annehmen. Am nächsten stehen dem Aarhuser Altar noch die Apostelfiguren der sehr zerstörten Flügel eines Altares des Ratzeburger Domes, die ich vor dem Brande dort sah.

Nicht erfolgreicher sind die Rückschlüsse, die von dem grossen Odenseer Altar zu machen sind, der durch den Lübecker Bildschnitzer Claus Berg hergestellt wurde. Dieser hat einen viel ausgesprocheneren Charakter, und es musste leicht sein, wenn sich in Lübeck noch Werke von ihm fänden, diese nachzuweisen. Es ist dort aber nichts seinem Stile durchaus Entsprechendes vorhanden. Das einzige Werk, welches man vielleicht mit ihm in Verbindung bringen könnte, ist ein Schnitzaltar aus der früheren Burgkirche, jetzt im Museum (nach dem alten Katalog No. 9). Die Mitte enthält die heilige Sippe, die Flügel vier Einzel-

[2]) Lichtdruck bei Neumann, Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland. Lübeck, Nöhring, 1892. Taf. XIII.

heilige. Zum ersten Male treten darin in Lübeck Anzeichen der Renaissance auf, wie die kleinen nackten Engel unten in den Ranken. Die realistischen Charakterköpfe der Männer erinnern an diejenigen des Odenseer Altares, und auch die Frauen nähern sich dem dort herrschenden Typus, aber sie sind noch zarter, die Kinderfiguren steifer, der Faltenwurf kleinlicher und eckiger, er zeigt noch nicht die grossen Schwünge, die auf dem Odensee-Altar zur Manier geworden sind. Auch die Ornamentik steht auf einer älteren Stufe, so dass der Lübecker Altar jedenfalls in eine viel frühere Zeit des Claus Berg fallen würde als der Odenseer. In der Lebenswahrheit der Figuren zeichnet sich der Lübecker Altar vor den gleichzeitigen Schnitzereien dort entschieden aus, und es wäre wohl zu verstehen, dass die Königin Christine 1503, bei ihrem Aufenthalt in Lübeck, sich gerade den Schöpfer dieses Werkes für ihre Stiftung in Dänemark auswählte.

Der Odenseer Altar bildet den Glanzpunkt der dänischen Publication und hat wohl auch den ursprünglichen Anstoss zu derselben gegeben. Mit allen Details wird uns die Reihe der einzelnen Gruppen des ausgezeichneten Werkes vorgeführt. Ihm am nächsten steht von den folgenden Denkmälern der Altar von Bregninge (Taf. LIV), der möglicherweise eine eigenhändige Arbeit des Claus Berg ist. In der Malerei der Altäre dieser Zeit überwiegt der westliche Einfluss; sicherlich richtig ist Beckett's Zuertheilung des Altarbildes aus Nökoebing (Taf. LVI) an den Meister von Frankfurt. Dagegen ähnelt die Malerei des Altares von Helsingor (Taf. LVIII—LIX) wohl weniger dem Jacob Cornelissen, wie Beckett findet, als dem holländischen Meister, welcher neuerdings von verschiedenen Seiten mit Mostaert identificirt wurde, wie auch von Glück in der Zeitschr. f. bild. Kunst 1896, S. 265, und mit welchem Friedländer, wie mir die Aehnlichkeit aufgefallen ist. Allerdings würde erst eine Betrachtung des Originales darüber Sicherheit geben. Die Kreuzigung in Noddebo (Taf. LXI), die Beckett mit vollem Recht mit Gerard David in Verbindung bringt, scheint eine beliebte Composition gewesen zu sein, auch auf dem Flügelaltar der Nicolaikirche in Reval (Neumann, Taf. XXII) ist sie wiederholt. Die Flügel der Antwerpener Schnitzaltäre haben wie gewöhnlich Blesartige Malereien.

Die Publication der guten Lichtdrucke mit einem ausgezeichneten Text giebt uns ein erschöpfendes Bild der sich kreuzenden niederdeutschen und niederländischen Einflüsse in Dänemark, wobei allerdings wenig Originales, specifisch Dänisches hervortritt. *Adolph Goldschmidt.*

Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti, scritte da M. Giorgio Vasari. I. Gentile da Fabriano e il Pisanello. Edizione critica . . . . . a cura di **Adolfo Venturi.** Florenz, Sansoni 1896. XV & 130 pp.

„Wir haben die Zerstreuung wissenschaftlicher Untersuchungen in Büchern, Aufsätzen und Zeitschriften jeder Art zu beklagen. Wenn es nicht gelingt, sie gleichsam in einem grossen Becken zu sammeln, so wird

der Fortschritt der Studien verlangsamt, viel Arbeit zersplittert.“ Wie richtig und zutreffend diese Erwägungen sind, welche Venturi in der Einleitung anstellt, dass weiss ein Jeder, der auf dem Gebiete italienischer Kunstgeschichte arbeitet. Soweit Crowe & Cavalcaselle's gerade auch nach Seite des documentarischen Materials nicht genug zu lobendes Werk, soweit Milanesi's Vasari-Ausgabe reicht, ist wohl Alles zusammengestellt, was an Urkunden und sonstigem Quellenmaterial bekannt war. Aber seit dem Erscheinen des ersten Bandes der grossen Vasari-Ausgabe sind fast zwanzig Jahre verstrichen: und was für Material ist nicht seitdem aus den Archiven der Forschung erschlossen worden. Die Schwierigkeit für den Forscher besteht heutzutage vorzüglich darin, alle diese Urkunden zusammenzutragen: und sie ist um so grösser, als man — wie häufig! — wichtige Notizen an Stellen findet, wo man sie nicht vermuthet hat, in Büchern, die ihrem Titel nach rein der Literärgeschichte anzugehören scheinen, in Publicationen, die nur selten ausserhalb Italien's zu finden sind. Welch' wichtige Mittheilungen bleiben den Gelehrten fast ganz unbekannt, weil sie in der in Italien immer noch so beliebten Form „per le nozze“ zu Tage getreten sind!

Angesichts dieser allgemein beklagten Thatsache mag man beiläufig die Frage aufwerfen: ist es nicht möglich, eine archivalische Zeitschrift zu gründen, welche ausschliesslich Documente publicirt und — was besonders wichtig wäre — aus der gesammten erscheinenden Litteratur zusammenstellt, was immer darin von neuen, für die kunstgeschichtliche Forschung wichtigen Urkunden enthalten ist? Es wäre ja nicht nöthig, dieselben immer wieder ganz abzudrucken — obwohl sich dies bei besonders wichtigen Stücken natürlich am meisten empfiehlt —, sondern nur den Inhalt knapp zusammenzufassen (etwa in Form eines Regests) und den genauen Nachweis folgen zu lassen, wo die betreffende Notiz zu finden ist. Ein solches „Archiv“ wäre freilich wohl nur in Italien möglich, wo man sich an der Quelle befindet. An geeigneten Kräften ist zudem ja dort kein Mangel.

Venturi hat nun an einem Beispiel versucht, das gesammte, bis zur Gegenwart bekannte Material zu vereinigen. Er hat Vasari's Biographie zweier Künstler, des Gentile da Fabriano und des Vittore Pisano, dabei zum Ausgangspunkt genommen: zuerst ist der Text der beiden Original-Ausgaben abgedruckt, welche, wie zumeist, auch hier starke Varianten zeigen, dann sind in Form von Anmerkungen alle urkundlichen Notizen in chronologischer Folge angereiht. Auch was sonst von zeitgenössischen Aeusserungen über die Künstler und ihre Werke uns bekannt ist — darunter die hochwichtigen Biographieen des Bart. Facio und die zahlreichen Gedichte zu Ehren Pisanello's —, ist, zum grossen Theil in verbesserter Lesung, mitgetheilt. Dazu kommt des Weiteren ein Katalog der Werke der Meister, für Pisano bereichert durch die Aufzählung seiner Medaillen und eine genaue Beschreibung seiner Zeichnungen, besonders der uns im Recueil Vallardi des Louvre erhaltenen Blätter. Einen besonderen Werth

erhält die Publication durch die zahlreichen, vortrefflichen Abbildungen, welche der Firma Danesi in Rom alle Ehre machen: die Mehrzahl der Bilder des Gentile und alle unzweifelhaften Werke des Pisano sind reproducirt — was wohl in der Kunstgeschichte bis jetzt unerreicht sein dürfte. So giebt Venturi's Buch einem jeden Leser die Möglichkeit, sich nach allen Seiten erschöpfend über die zwei Meister zu unterrichten, ein Versuch, wie er ähnlich nie zuvor unternommen ist und hoffentlich nicht ohne Nachahmung bleiben wird. Dass wir dereinst den ganzen Vasari in gleicher Weise commentirt und illustrirt erhalten, dieser Wunsch ist allerdings wohl zu vermessen, um in Erfüllung gehen zu können[1]).

Gerade diese Biographie des Vasari gestattet deutlich einen Einblick in die Entstehung seines Werkes. Es sind der Hauptsache nach Reisenotizen über die Werke der Meister, welche ziemlich locker aneinander gereiht sind. Offenbar ist, dass seine positiven Kenntnisse von ihrem Leben sehr gering waren. Von Pisanello wusste er, als er seine Viten das erste Mal herausgab, so gut wie nichts, so wenig dass er ihn aus Pisa gebürtig nennt: die Werke, die er angeblich im Campo Santo gemalt haben sollte, waren nur die Folge dieses ersten Irrthums. Vasari war damals zwar schon in Verona gewesen (1542), aber er hatte nur den dortigen antiken Werken sein Interesse zugewendet (VII, 670). Dass er in der zweiten Auflage verhältnissmässig viel Richtiges über ihn mitzutheilen wusste, das verdankte er, wie er selbst anerkennt, der Beihilfe eines gelehrten Freundes, des Dominicaners Fra Marco Medici. Ueber dessen Persönlichkeit stellt Venturi einige Notizen zusammen (p. 68), deren gemeinsame Quelle Sansovino ist, in seinem Werk „Della origine . . . delle famiglie illustri d'Italia" (Ven. 1582, p. 131). Als es erschien, war der Bischof von Chioggia noch am Leben; er starb am 30. August 1583 (nicht 1584; cf. Ughelli, Italia sacra, t. V col. 1354). Seinen Kenntnissen auf dem Gebiet der Kunst verdankt Vasari das Meiste dessen, was er über Verona beizubringen weiss; auch hatte er wohl bei seinem zweiten — wenn auch sehr kurzem — Aufenthalt in der Stadt (1566) die Werke, die ihn interessirten, in Augenschein genommen.

Vasari's Text giebt zu einigen Bemerkungen Anlass. Er spricht von den Fresken, welche Pisano im Auftrag Martin's V. — documentarisch bezeugt ist seine Thätigkeit erst unter Eugen IV. — im Lateran ausgeführt hat und erwähnt den trefflichen Ultramarin, der hierbei verwendet wurde. Zur Bestätigung mag die Notiz herangezogen werden, welche Joh. Fichard in sein Reisetagebuch (1536) eintrug, wo er vom Lateran spricht: „In parietibus superioribus quibusdam locis restant antiquissimae picturae, in quibus quodam loco obiter ostenditur caeruleus color, qui inter obsoletos reliquos antiquissimos colores, ipse tam nitidus est, ac si heri pictus fuisset,

[1]) Es wäre nicht nothwendig, die Urkunden vollständig abzudrucken, besonders die leicht zugänglichen. Der wichtige Inhalt einer Urkunde erstreckt sich gewöhnlich auf ein oder zwei Sätze. Durch solche Beschränkung würde der Umfang einer solchen Ausgabe erheblich vermindert werden, ohne dass die Bedeutung darunter litte.

quod sane mirabamur[2]).“ Offenbar wurde den die Kirche besuchenden Fremden diese wunderbar gute Erhaltung des Blaus zwischen den sonst erloschenen Farben als besondere Merkwürdigkeit gezeigt. Nicht ohne Interesse ist auch die Beschreibung der Fresken, welche man bei Raspono findet[3]): „Ad sinistram parietis pars magna, quae Apostolico Palatio adhaeret coeperat ornari a Martino Papa V picturis elegantibus Gentilis seu Petri (sic!) Pisani celeberrimi pictoris, sed ob mortem Pontificis opus imperfectum remansit. In spatio alio inter columnas octo, Sancti Johannis Baptistae res gestae, Prophetae nonnulli, Apostoli, Evangelistae et primarii Ecclesiae Doctores lectissimis coloribus erant expressi. Frons ipsa Basilicae intus tota erat distincta picturis pervetustis, in quibus tamen elegantia desiderabatur: hac Christum sernatorem referebant, eiusque de humano genere ultimum iudicium, quae tamen hoc postremo tempore confusis, obliteratisque ob vetustatem coloribus haud apparebant.“ Dies jüngste Gericht wird sonst, so weit ich sehe, nirgends erwähnt, obwohl ja der Fresken mehrfach Erwähnung geschieht[4]).

Weiter liest man bei Vasari von einem Fresko, welches das Grabmal des Cardinals Adimari in Sta Maria Nuova schmückte. Dies Monument befand sich in der That in Sta Maria Nuova (jetzt Francesca Romana), wie auch das Gregor's XI. (nicht IX., wie Vasari irrig sagt). Alemanno Adimari, von Geburt Florentiner, war seit 1406 Erzbischof von Pisa; er starb am 17. Sept. 1422. Die Grabschrift ist uns erhalten[5]). Aller Wahrscheinlichkeit nach war das Gemälde über diesem Grab die erste Aufgabe, welche Gentile zufiel.

In derselben Kirche befand sich einstmals, wie Venturi überzeugend nachweist (p. 21) auch Gentile's Grab. Uebrigens thut er Vasari Unrecht, wenn er ihm die Angabe, der Maler sei in Città di Castello gestorben, in den Mund legt. In der ersten Ausgabe ist ganz deutlich gesagt, dass Gentile von Città di Castello nach Rom zurückkehrte und nach einigen Jahren starb; in der zweiten Auflage ist der Text etwas verwischt, aber dass er in der umbrischen Stadt gestorben sei, ist nicht gesagt. Durch einen Fund im Archiv von Fabriano, welches vielleicht noch manche Notiz über den Künstler bergen mag, wissen wir, dass Gentile nicht lange vor dem 22. November 1428 in Rom gestorben ist.

Mit vollem Recht hat Venturi zuerst hervorgehoben, dass Gentile kaum im Jahre 1422 in der Sala del gran Consiglio gemalt hat, da er um dieselbe Zeit in Florenz nachzuweisen ist. Auch hätte eine exacte Interpretation der bekannten Urkunde von diesem Jahr (bei Lorenzi Monumenti) klar gezeigt, dass es sich damals darum handelte, einen Künstler

[2]) Ed. A. Schmarsow, Repert. XIV, p. 133.

[3]) De basilica — Lateranensi, Rom 1657, p. 38.

[4]) Platina, ausser im Leben Martin's V. auch bei Eugen IV. (ed. Venedig 1518 Fol. 143 v.); Muratori, R. Ital. SS. III, 2 col. 867 (schon von Müntz herangezogen).

[5]) Ughelli, Italia sacra t. III col. 464.

dauernd anzustellen, um jede Beschädigung, welche die Bilder etwa erlitten, sofort wieder auszubessern (quod siquo casu destruitur in picturis, subito reaptetur). Aber eben dies Argument muss man auch für Pisano geltend machen; es liegt kein Grund vor, anzunehmen, dass er 1422 das ihm übertragene Gemälde gemalt habe, wie es Venturi anzunehmen scheint (p. 22). Wann haben nun beide Künstler in Venedig gearbeitet? Venturi setzt für Gentile die Jahre 1411—1414 als wahrscheinlich an; denn von April 1414 bis September 1419 finden wir ihn in Brescia beschäftigt, für Pandolfo Malatesta eine Capelle im Broletto zu malen [6]). Aber könnte man nicht annehmen, dass er vielleicht in denselben Jahren auch in Venedig gearbeitet hätte, zumal der Zeitraum von fast 5 Jahren für die eine Capelle doch sehr reichlich bemessen erscheint?[7]) Oder wäre es nicht möglich, dass Gentile zunächst von Brescia nach Florenz zu Papst Martin V. reiste, dann aber, als er sah, dass dieser ihn nicht so bald würde beschäftigen können [8]), nach Venedig ging? Denn der Umstand, dass er, der Fremde, dorthin gerufen wurde, um in dem Sitzungssaal der höchsten Körperschaft der Republik zu malen, setzt doch voraus, dass er bereits ein Künstler von Ruf war — welches bedeutende Werk hatte denn Gentile etwa 1411 bereits gemacht, das diese Berufung rechtfertigen könnte? Lauter Fragen, die sich aufdrängen und welche gegenwärtig nicht zu beantworten sind. Für Pisano gar ist die Chronologie bis 1431, wo wir ihn im Lateran thätig finden, überhaupt nicht festzustellen und wir müssen seine Beschäftigung in Venedig vor 1422 etwa ansetzen.

Venturi spricht des Weitern abermals seinen Zweifel aus, ob der Jacobus de Venetiis, dem wir in Florentiner Documenten von 1424 und 1425 als „famulus et discipulus magistri Gentilini pictoris de Fabriano" begegnen, Jacopo Bellini sei (p. 10 ff.). In dem einen Document nämlich, welches er für glaubwürdiger hält, wird von „Jacobus Pieri" gesprochen, wo wir doch aus den venezianischen Dokumenten wissen, dass der Stammvater der Bellini Niccolo hiess [9]). Ich glaube nicht, dass dieser Umstand gar zu schwer ins Gewicht fällt. Weist nicht Venturi selbst nach, dass in dem einen der florentiner Documente eine irrige Angabe sich findet (p. 10)? Kommen nicht sonst Irrthümer in Urkunden vor, z. B. in der Urkunde König Alfons' I. von Neapel zu Gunsten des Pisano, wo es an der Spitze heisst „Pisanello de pisis (!) pictoris" (s. p. 59)? Ein ganz ähnliches Versehen findet sich, wie ich früher nachwies [10]), in den Urkunden, die

---

[6]) Es giebt einen Catasto, der auf 8 Seiten eine Beschreibung des Broletto enthält v. J. 1610 (Arch. stor. lombardo Serie III, Vol. VI p. 177 (1896). Sollte darin nicht auch über die Fresken sich etwas finden lassen?

[7]) Z. B. beschäftigte die Ausmalung der Nicolaus-Capelle des Vaticans den Fra Angelico, wie die Zahlungen beweisen, nur etwa drei Jahre.

[8]) Martin V. kam erst Ende September 1420 nach Rom. Cf. Muratori, Rr. Ital. SS. XIX, 967; Baronius, Annales, XXVII p. 499.

[9]) Publicirt von Paoletti, Raccolta di documenti etc. I. Padova 1894.

[10]) Chronique des Arts 1895, 10. August.

Paoletti bezüglich der Vivarini publicirte, wo Antonio Vivarini einmal „q^{m} Ser Antonij", ein ander Mal „q. ser Michaelis" genannt ist, und durch die beide Male hinzugefügte Angabe des Wohnsitzes im gleichen Sprengel klar bewiesen ist, dass es sich um dieselbe Person handelt [11]). Also auch Dokumente können gelegentlich irren! Die intimen Beziehungen Jacopo Bellini's zu Gentile sind zu sicher nachgewiesen, als dass wir auf die Angabe der florentiner Urkunde allzu schweres Gewicht legen sollten.

Noch manche Bemerkung wäre an den reichen Inhalt von Venturi's Buch zu knüpfen. Wir vermissen z. B. in der Liste der dem Gentile zugeschriebenen Werke das Madonnenbild in Sta Maria della Piaggiola in Gubbio, welches Crowe und Cavalcaselle für ein Werk des Meisters von Fabriano zu halten geneigt sind [12]). Mir ist das Bild aus eigener Anschauung nicht bekannt. Ein h. Franciscus, die Stigmata empfangend, in Casa Fornari zu Fabriano, welches als Gentile gilt, ist nicht bedeutend.

Für Pisano ergeben sich aus der von Venturi zusammengestellten Reihenfolge der Documente, welche trotzdem eine nach Zahlen geordnete knappe Zusammenfassung der Lebensumstände des Meisters, wie sie der Verf. früher publicirt hat [13]), nicht überflüssig erscheinen lassen, manche interessante Daten. Wir heben als besonders wichtig hervor, dass der letzte Aufenthalt des Künstlers in Verona in die Zeit zwischen 1432 und 1438 fällt, und wir aller Wahrscheinlichkeit nach die beiden Hauptwerke, die uns erhalten sind, die Fresken in Sta Anastasia und San Fermo, die sich stilistisch offenbar ganz nahe stehen, zugleich die Reifezeit des Meisters erkennen lassen, in eben jene Jahre werden legen dürfen. Wir finden Pisano dann für mehr als zehn Jahre an den Höfen von Mantua und Ferrara: einen Aufenthalt in erstgenannter Stadt im Jahr 1447 kennen wir zwar nicht durch Documente, aber die datirten Medaillen auf Cecilia Gonzaga und Bellotto Cumano, sowie die in dasselbe Jahr gehörige Medaille auf Ludovico III Gonzaga lassen keinen Zweifel. Allbekannt ist, wie Pisano später an den Hof Alfons' von Neapel ging. Sein Tod dürfte 1451 erfolgt sein (p. 62 ff.).

Um nicht über Gebühr diese Anzeige auszudehnen, müssen wir es uns versagen, noch näher auf einige specielle Untersuchungen einzugehen.

G. Gronau.

Sculptur.

Adam Kraft und die Künstler seiner Zeit von Dr. **Berthold Daun,** 140 Seiten mit 48 Lichtdruckbildern auf zehn Tafeln, Berlin, Wilh. Hertz 1897.

Eine erweiterte Dissertation, wie das vorliegende Büchlein, thut gut, recht bescheiden aufzutreten: Wenn sie, wie man zu sagen pflegt, einiges

[11]) Paoletti, Documenti II p. 19—21.

[12]) B. IV, p. 100 „wird wohl Gentile's Eigenthum sein."

[13]) Jahrb. d. preuss. Kunstsign. XVI (1895) p. 85/86

Neue zur Sache beizubringen weiss, so wird sie ihren Werth haben und sich Dank verdienen, auch wenn sie in den Geist dessen, was sie behandelt, nicht so tief eingedrungen ist, dass sie unsere Vorstellung vom Entwickelungsgang einer Künstlerpersönlichkeit oder einer Zeitspanne wesentlich bereichern und vertiefen kann. Was Daun an bisher ganz oder doch theilweise unbekanntem Material zum Leben und zur künstlerischen Thätigkeit Adam Kraft's beibringt, lohnt auch wohl der Mühe: er hat den umständlichen Bestellungsvertrag Hanns Imhof's für das Sacramentshaus von S. Lorenz und die Quittungseinträge über die ratenweise erfolgten Zahlungen für das Werk aus dem Imhof'schen Archiv in extenso zum Abdruck gebracht und damit festgestellt, dass es Meister Adam thatsächlich gelang, dies Riesenwerk in der vorgeschriebenen Zeit von zwei Jahren zu vollenden; denn am 4. Dezember 1495 giebt man dem Künstler die letzte Zahlung, zu den ausgemachten 700 Mark 70 Gulden als ein Ehrengeld und seiner Frau einen Mantel. Ausser diesen zur Geschichte des Sacramentshauses wichtigen Urkunden hatte Daun das Glück, noch zwei weitere Belege für Kraft's Wirken aufzufinden, von denen der eine die Verpfändung einiger Kunstgegenstände an das Geldgeschäfte betreibende Kaufhaus Imhof betrifft; der andere, den Gerichtsacten des Jahres 1503 entnommen, enthält einen interessanten Vergleich zwischen einem Sebold Hornung und Kraft um die Bezahlung einer Steinmetzarbeit, die vormals durch einen „Mayster Simon seligen visirt und angefangen worden war". An der nun erfolgenden Entscheidung, bei der Kraft statt der geforderten 90 nur 65 Gulden zugesprochen werden, ist das Merkwürdigste das Sachverständigencollegium, das von den streitenden Parteien angerufen wurde: Veit Stoss stainhauer (!) oder pildschnitzer, Michel Wolgemut maler, Peter Vischer rotschmid und Mayster Hanns Behaim stainmetz — letzterer der langjährige, hochbegabte Stadtbaumeister. Um welche Art von Bildwerk es sich gehandelt hat, erfahren wir nicht.

Aus dem übrigen Inhalt des Buches kann ich nur noch die hübschen mit anerkennenswerther Sorgfalt abgefassten Beschreibungen der Kraftschen Arbeiten loben. Denn noch überflüssiger als die ganz ungenügenden „42 Lichtdruckbilder auf zehn Tafeln", die vielleicht dem Verf., der sie selbst aufgenommen hat, aber sonst ganz gewiss Niemandem zuverlässigeres Vergleichsmaterial bieten als Wanderer's Zeichnungen; noch überflüssiger und voller Trivialitäten sind die Schlusscapitel des Buches, in denen einige Notizen über verschiedene Zeitgenossen Kraft's zusammengerafft werden. Ich vermuthe, dass der Verf. damit einen Hintergrund geben wollte, von dem sich Kraft's Kunstweise in ihrer selbstständigen Eigenart abheben sollte. Durch gelegentliche Erwähnung einiger vager und sehr anfechtbarer „Beeinflussungen" kann das freilich nicht geschehen.

Um des Meisters künstlerische Bedeutung ermessen und begreifen zu lernen, müssten wir zunächst wohl aus seinen Werken ausscheiden, was er mit seinen fünf oder zu Zeiten auch mehr Gesellen als biederer Steinmetz in seiner Werkstatt ausführte, die Architektur seiner Sacraments-

häuschen, die dem Modegeschmack der Zeit entsprechend jeder structiven Einfachheit spottet zu Gunsten einer Häufung übereleganter Zierformen von gewundenen Fialen und schmächtigen Kreuzblumen. Dieser Adam Kraft kann sehr wohl auch der Meister der Sacramentshäuser von Schwabach und Katzwang sein, zumal sich nun herausgestellt hat, dass er in Schwabach zu thun gehabt haben muss, weil er dort starb. Auch die unstreitig grossartige Auffassung der Einzelstatue, die schlichte bürgerliche Einfachheit der Maria am gläsernen Himmel, lehrt uns Kraft's künstlerische Grösse nicht so deutlich und greifbar kennen, wie seine Reliefs: man beachte einmal, dass er der Erste war, der das Relief im plastischen, monumentalen Sinn zu behandeln anfing, der an Stelle bilderbogenartig nebeneinander gereihter Figuren ein organisches Ganzes, eine durchdachte Composition schuf.

Er war von Haus aus ein Mensch der wolgemutischen Generation; als solcher fing er an mit dem Schreyer-Landauer'schen Grabmal. Der hohe Horizont und der tief herabreichende Vordergrund mit seiner merkwürdig verzogenen Perspective, die Massencomposition der Figuren, die sich vorn Kopf an Kopf drängen und die kleinen, zu stark verkürzten Genregruppen des Hintergrundes, das Alles muthet an, wie ein in Stein gemeisselter Wolgemut, ist typisch für das späte 15. Jahrh. Dabei bleibt es verhältnissmässig unwesentlich, ob wir mit Daun annehmen, dass Kraft hier die Composition eines Gemäldes in Stein übertrug, die er ja hätte vereinfachen können, oder ob der Ausdruck des Bestellungsbriefes nicht vielmehr nur den Entwurf, die Visirung bedeuten will. Wie sich zu dieser malerischen Behandlungsweise die Reliefbilder des Sacramentshauses von St. Lorenz verhalten; welchen Fortschritt zur plastischen Einfachheit schon das Bild des Ritters St. Georg bedeutet; wie dann in den Stationen der monumentale Stil zum Durchbruch kommt, indem alles Beiwerk wegfällt und die Massen der Schergen den ruhigen Hintergrund abgeben, von dem die drei oder vier lebendig bewegten Figuren sich voll abheben; wie grundverschieden diese Plastik von den Werken der gleichzeitigen Bildschnitzer ist; — das wären meines Erachtens Gesichtspunkte, die heranzuziehen wären zur geschichtlichen Würdigung des Kraft'schen Opus, in denen sich der Wandel der Kunstanschauungen der Zeit Wolgemut's zur Zeit Dürer's so hübsch wiederspiegelt.

Ausser dieser einen kunstgeschichtlichen Frage nach dem Entwickelungsgang in der Reihe der Werke Adam Kraft's giebt es noch eine zweite nicht minder wichtige, deren Beantwortung man von dem erwarten dürfte, der neuerdings nach Allem, was von berufener Feder schon über den Meister geschrieben worden ist, ihn zum Gegenstand einer Monographie macht: Steht Meister Adam mit beiden Füssen auf dem Nürnberger Boden, wächst seine Kunst folgerichtig aus derjenigen der vorhergegangenen Generation heraus, oder nicht? Aber Daun kennt aus dem ganzen Reichthum dieser vorkraftischen Kunst nur Decker's Grablegung von 1446 in der Wolfgangcapelle der Egidienkirche und die wenigen Stücke

von den Bildwerken des schönen Brunnens im Berliner Museum; die wichtigeren Reste mit dem Fragment der fabulosen „Schonhöfer"-Inschrift hätte er im Germanischen Museum finden können. Und das übrige Material für die noch zu schreibende Geschichte der Nürnberger Plastik ist in der alten Reichsstadt unschwer zu finden.

Einen alten Irrthum, den der Verf. aus Bode's Geschichte der deutschen Plastik übernahm, sei es zum Schluss noch gestattet zu berichtigen: der angebliche Herkunftsort der „Nürnberger Madonna", Gnadenberg, liegt nicht in der Pfalz; es ist vielmehr das seit dem 30jährigen Krieg zur Ruine gewordene Kloster in der Oberpfalz nahe dem Städtchen Altdorf, das einst die Nürnberger Universität beherbergte (vgl. Dr. Hager in der Zft. d. Ver. f. Gesch. der Oberpfalz und Regensburg 1896). — Im Ganzen wird man bedauern müssen, dass der Verf. seine Kraft, die an so vielen andern Stellen auf dem leider immer noch von der kunstgeschichtlichen Forschung sehr vernachlässigten Felde der Geschichte unserer deutschen Plastik bessere Erfolge erzielen konnte, an dem zu hoch gegriffenen Thema ohne rechten Erfolg verschwendete. *K. Schaefer.*

Klassischer Skulpturenschatz, herausgegeben von **F. von Reber** und **A. Bayersdorfer.** Verlagsanstalt F. Bruckmann in München.

Mit dem sechsten im März ausgegebenen Heft hat diese neue Publikation ihren ersten Halbjahrgang abgeschlossen; von nun an erscheinen die sechs Blatt enthaltenden Hefte vierzehntägig, in gleicher Weise wie der klassische Bilderschatz, dem sich das neue Unternehmen nach Aussehen und Tendenz zum mindesten ebenbürtig anreiht. Die Annahme ist wohl nicht irrig, dass das von R. Graul und R. Stettiner so erfolgreich redigirte „Museum" auf das endliche Herauskommen des, wie es heisst, schon lange geplanten „Skulpturenschatzes" einen fördernden Einfluss hatte, wie es auch der Redaction des „Bilderschatzes" zu einigen, bisher vergeblich gewünschten Verbesserungen verhalf. So bringen beide Publikationen jetzt knapp gehaltene Beschreibungen der einzelnen Kunstwerke, nebst Angaben über Material und Grösse, sowie Hinweise auf die Fachliteratur. Während das „Museum" sein Publikum in der Masse der Gebildeten sucht und sich demgemäss auf eine Auswahl des Besten beschränkt, geben die Bruckmann'schen Veröffentlichungen mit ihrem weit umfassenderen Programm auch dem Kunsthistoriker Hilfsmittel von nicht zu unterschätzender Bedeutung an die Hand. Besonders der Skulpturenschatz, dessen Gebiet von der frühesten Bildnerei bis zum modernen Classizismus reicht, ist wohl geeignet, über die Entwickelung des künstlerischen Schaffens einen Ueberblick von bisher unerreichter Vollständigkeit zu geben. Die Reproductionen sind, wie das in der Natur der Sache liegt, denen nach Gemälden an Schärfe und Gleichmässigkeit weit überlegen. Von bester Ausführung erscheinen diejenigen, denen der Bruckmann'sche Verlag dank einiger seiner andern Unternehmungen Originalaufnahmen nach den Kunstwerken selbst und nicht nur nach Abgüssen zu Grunde legen konnte.

Museen und Sammlungen.

Photographien nach Gemälden im Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. Der durch seine Aufnahmen rühmlichst bekannte Hofphotograph Friedrich Hoefle in Augsburg hat soeben Photographien nach Gemälden der Stuttgarter Galerie veröffentlicht.

Das ist um so verdienstlicher, als die Stuttgarter Galerie, die meines Wissens noch nie photographirt worden ist, damit der Forschung erst richtig erschlossen wird. Die Aufnahmen sind vortrefflich und Hoefle's früheren Leistungen mindestens ebenbürtig.

Die Stuttgarter Galerie ist hervorragend reich an Werken der schwäbischen Schulen. Das liegt in der Natur der Sache. Doch sind auch infolge einer Stiftung verschiedene italienische Schulen, namentlich die venezianischen gut vertreten. An niederländischen Bildern hat sie zwar auch manches Bemerkenswerthe, aber diese Gruppe steht hinter den vorigen qualitativ und quantitativ zurück.

Hoefle hat etwa 180 Bilder zur Aufnahme ausgewählt und sich dabei löblicher Weise nicht blos von der Rücksicht auf den Geschmack des grossen Publikums, sondern auch auf die Bedürfnisse der Forschung leiten lassen. *)

Von Niederländern nimmt der bezeichnete Rembrandt von 1627, Paulus im Gefängniss (Cat. 328) billig den ersten Rang ein. Interesse erwecken sodann 308 ‚Rembrandt' (Eisenmann: Verspronck), Bildniss einer älteren Frau; 325 ‚Hobbema' (Eisenmann: Joris van der Hagen, Bode: später Jan van Kessel) Landschaft; 335 ‚Bramer' (Eisenmann: Brekelenkam), Ein betender Mönch; 358 ‚Breughel' (Bayersdorfer: Braunschweiger Monogrammist), Einzug Christi in Jerusalem; 444 ‚Nicol. Elias van Dyck. Näheres nicht zu erfahren.' (Bredius: Art des Nik. Elias), Bildniss eines Mannes: 289 ‚van Goyen' (Bode: P. Molijn 1635/40) Landschaft; 425 Benjamin Cuijp, Feldlager.

*) Im Jahrgang XXIII der Kunstchronik Nr. 19 und Nr. 21 haben O. Eisenmann und Gust. Frizzoni, ebendaselbst, Neue Folge VI Nr. 3 hat Th. v. Frimmel sich über einige Taufen der Stuttgarter Bilder geäussert; Eisenmann theilt mehrfach Ansichten von Bode und Bredius, Frizzoni von Morelli mit; ich citire den Namen des Gewährsmannes in Parenthese.

Von älteren Niederländern ist 464 B. van Orley, Christus am Kreuz zu nennen. Auch Nr. 552 wäre ich geneigt, hieher zu verweisen (Kat. ‚Unbekannt'). Typen und Formenbildung kommen so sehr auf den Meister mit der Weberschütze heraus, dass die Frage gerechtfertigt erscheint, in welcher Beziehung der Maler zu diesem Stecher gestanden habe.

Von den Deutschen finden wir, wie gesagt, namentlich die Meister der schwäbischen Schulen. Nürnberg ist in der Collection nur durch einen hl. Hieronymus von Georg Penz (Nr. 225) bez. und 1544 datirt, vertreten, ein buntes und recht leeres Ding. Die Ulmer Schule repräsentirt vor Allem Zeitblom mit dem Eschacher Altar (Nr. 465, 466, 471 und 472) und mit einigen Stücken des Kilchberger Altars. Sehr bemerkenswerth sind die zwei grossen Altarwerke Nr. 480 und 467 der schwäbischen Schule. Das erstere stellt auf dem Mittelbild die hl. Sippe, auf den Flügeln die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Krönung Mariae vor. Das Mittelbild ist 1516 datirt und C. W. bezeichnet. Die Madonna erinnert im Typus und der Bewegung sehr an den frühen Baldung (c. 1509—1512). Auch die im Grünen spielenden Stallhasen sind ein specifisch Strassburgisches Motiv, das besonders bei Wechtlin noch vorkommt. Aber das Bild ist doch unbezweifelbar schwäbisch. Der andere Altar (467) hat zum Mittelstück eine Holzskulptur; die Seiten schildern die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Könige; die Predella Christus mit den Jüngern. Eisenmann war geneigt, ihn für ein frühes Werk des Martin Schaffner zu halten. Bayersdorfer denkt (dem Verzeichniss Hoefle's zufolge) an die Schule des Meisters von Messkirch. Allerdings wird man bei dem Anblick der Madonna des Drei-Königsbildes an die Madonna des Messkircher Altarblattes mit derselben Darstellung gemahnt. Sonst aber scheint das Bild für die Schule des Messkircher Meisters zu stilalt; eher könnte man das Verhältniss umkehren. Ich glaube auffällige Verwandtschaft mit einem andern Schwaben, der die Chiffern M. S. führt, nämlich mit Martin Schwarz von Rothenburg wahrzunehmen und würde es nicht für unmöglich halten, dass es ihm selbst oder dass es einem künstlerischen Nachkommen dieses nicht sehr beträchtlichen Malers entstammt. Das Stuttgarter Bild besticht durch die gute Erhaltung und das reiche Colorit, hat aber nur mässige künstlerische Meriten. Ein gesichertes Gemälde des Messkirchers ist dagegen der hl. Benedictus in der Einöde (‚B. Beham' Nr. 513). Die Grablegung (477) und der Zug der drei Könige (488) werden wohl nur Schulbilder des Nördlinger Meisters Friedr. Herlin sein. Ihm selbst gehört vielleicht die Verspottung Christi (Nr. 512 ‚Ulmer Schule') an. Besondere Beachtung verdient ferner Nr. 495 ‚Schwäbische Schule' Maria selbdritt mit den Heiligen Helena, Elisabeth, Catharina und Gertrud (1509 datirt). Schaffner und Strigel sind mehrfach, aber nicht eben glänzend vertreten. Von wem mag das Bild der Kreuzigung (Nr. 508 ‚Altoberdeutsche Schule'), datirt 1532, herrühren? Das Monogramm: Antiqua-B, in dem die gothische Minuskel b steckt, erinnert an die Form des Breuschen Monogrammes. In die Augsburger oder Donau-Gegend verweist auch der Stil. Auf das

männliche Bildniss des Baldung (528 ‚Holbein') hat schon Janitschek aufmerksam gemacht. Es ist 1523 datirt.

Nun zu den Italienern. Da ist ein zwiespältiges Bildniss (No. 162) von schlechter Erhaltung, welches der Katalog der Florentinischen Schule des XV. Jahrhunderts zuschreibt und in dem er einen römischen Prälaten erblickt. Eher sollte man denken, es sei ein vlämischer Kaufherr dargestellt. Die Hände sind freilich entschieden italienisch und gleichen denen des Pontormo. Ist es vielleicht eine freie Copie aus dem 16. Jahrhundert nach einem älteren Original? No. 227, gleichfalls ein männliches Portrait (‚Seb. del Piombo') ist in Hoefle's nicht gerade druckfehlerarmem Verzeichniss richtig als Bronzino bestimmt. Der 1522 datirte und bezeichnete Penni (No. 250) lehnt sich mehr an die Toscaner, Fra Bartolommeo und Lorenzo di Credi namentlich, als an Raffael an. Nicht dem Frate, sondern Albertinelli gehören wohl die Lunettenfragmente mit der Krönung Mariae an, (No. 242—244), deren Zusammengehörigkeit mit der Madonna Carondelet in Besançon Castan nachgewiesen hat. (So schon Frizzoni.) Den interessanten Defendente Ferrari (337 Christus unter den Schriftgelehrten) hat Morelli zuerst bestimmt. Auch ohne das unerklärte Monogramm ist der etwas bäuerliche Piemontesische Meister an der Architectur, den Kopftypen (vergl. besonders die Madonna) und dem Colorit, in dem das kräftige Roth stets eine dominirende Rolle spielt, zu erkennen. No. 238 ‚Cesare da Sesto', scheint Frizzoni nur der Werkstätte des Giampietrino zuschreiben zu wollen. Ich möchte es nach der charakteristischen Färbung (dem warmen Grün und Rübengelb) und der Handbildung für ein Werk und ein nicht schlechtes des Meisters selbst ansehen. Es mag der farbigeren Zeit angehören, der auch das Bild in der Sacristei von S. Sepolcro in Mailand und dasjenige von S. Marino in Pavia entstammt. Zwei sehr lebendige Männerbildnisse, No. 226 ‚Andrea del Sarto' (Hoefle's Verzeichniss: Selbstbildniss des Galeazzo Campi) und 255 ‚Altobello da Melone' bin ich nicht im Stande auf die Bestimmung nachzuprüfen. Das letztere mit Zazzera und mandelförmigen Augen hat einen noch giorgionesken Zug und ist allerdings zweifellos cremonesisch. No. 115, Girolamo da S. Croce, Geburt Christi und No. 42 Antonio Palma, Auferstehung Christi (mit vollem Namen bezeichnet) sind als Kunstwerke gering. Antonio Palma war der Neffe des P. Vecchio, der Vater des P. Giovane. Des P. Vecchio Hand wird man mit Morelli und Frizzoni in No. 27 Tobias mit dem Engel erkennen müssen; es ist ein reizendes kleines Jugendwerk. (Kat. ‚Unbekannt') Ein Specimen der veronesischen Schule stellt die Madonna mit der hl. Brigitta und der hl. Catharina dar (134 ‚Montagna'). Es mag von einem geringeren Zeitgenossen des Michele da Verona gemalt sein. Die hl. Familie mit Heiligen (3 ‚Palma') ist Frizzoni dem Torbido zuzuweisen geneigt. Zwei Bilder des Carpaccio (No. 13. St. Thomas von Aquin in trono bez. und datirt 1507 und No. 122 Steinigung des hl. Stephanus, bez. und datirt 1515, ein Stück aus dem weitzerstreuten Stephanus-Cyclus des Malers), ein bezeichneter Giambellini (No. 16, Pietà), ein Jacopo de' Barbari (nach Frizzoni: allerdings

erbarmungslos übermalt; 257 ‚Sch. von Venedig'), ein sehr palmesker Bonifazio Veronese II (so Frizzoni; No. 17 ‚Palma': Hl. Familie mit den Heiligen Elisabeth und Catharina) und ein Bonifazio Veronese I (Frizzoni; No. 41, Anbetung der Könige) seien von den Venezianern weiter genannt. Ein vortrefflicher Lotto (No. 14, Christus am Kreuz) und zwei Madonnen-Bilder, von denen das eine echt bezeichnet ist (No. 25) und die beide dem Basaiti zugeschrieben werden, mögen diese Aufzählung beschliessen. Die letztgenannten zwei Bildchen stellen in ganz ähnlicher Weise die Madonna mit dem Kinde dar, bei dem nichtbezeichneten (No. 57) tritt eine verehrende junge Frau hinzu. Auf beiden ist die Haltung der Madonna, das geneigte Haupt, die ausgestreckte Rechte, die segnende Geberde des Kindes ganz, die Drapirung bis auf Kleinigkeiten gleich. Mir kommt aber nach dem feinen Handgefühl und der charakteristischen Handbildung, auch nach dem blässlichen Ton einiger Farben und nach der viel intensiveren Empfindung das Bild No. 57 als ein früher Lotto vor und ich verweise zur Vergleichung auf den nicht so viel späteren Lotto in Neapel, Madonna mit Petrus Martyr. Dort wiederholt sich nicht blos die Gestalt der Madonna, sondern sogar die Faltenbildung unseres Stuttgarter Bildes und zwar gerade da, wo sie von der auf dem verschwisterten Basaiti abweicht. Irre ich mich also nicht, so würde sich eine Bestätigung von Berenson's Annahme ergeben, dass Lotto mit Basaiti bei demselben Meister, nämlich dem Alvise Vivarini gelernt hat. Weder Berenson noch Frizzoni (Arch. Stor. 1896: Lorenzo Lotto pittore) erwähnen übrigens das Bild. *Franz Rieffel.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Die marmorne Altartafel der Abtei von S. Maria di Campomorto (halbwegs zwischen Mailand und Pavia gelegen) macht Diego Sant' Ambrogio in einem Aufsatz der mailänder Wochenschrift Il Focolare (No. 7 und 8 vom Jahre 1896) näher bekannt. Sie besteht, von einem architektonischen Rahmen umschlossen, im Wesentlichen aus fünf Relieftafeln; die mittlere, in ganzer Höhe durchgehende, mit einer Darstellung der Himmelfahrt Mariae, rechts und links davon je zwei halb so grosse, übereinander angeordnet, mit der Heimsuchung und Darstellung im Tempel einerseits, der Geburt Christi und der Flucht nach Egypten andererseits. Im Giebel sieht man ein Medaillon der Jungfrau mit dem Kind, darüber als Krönung eine Statue des Heilands, während die Mitte der Predella der sich aus dem Grabe hebende Erlöser, beiderseits von je drei Aposteln angebetet, einnimmt, und an ihren beiden Enden Wappenschilder der Familie Mantegazza prangen. Zwischen den einzelnen Relieffeldern laufen besondere Marmorstreifen mit je einem Medaillon, worin Prophetenbüsten, und mit Inschriften, die den Schriften des alten Bundes entnommen, sich auf die prophetische Vorherverkündigung der jeweiligen Scene aus dem Leben Mariae beziehen. Die Inschrift in der Predella endlich besagt, dass die Abtei eine Stiftung der Familie Mantegazza sei, und dass ein Glied derselben, mit Namen Francesco, den Campanile, die Chorcapelle und den darin aufgestellten Marienaltar gebaut, bezw. gestiftet habe (der jetzt zwischen zwei Fenstern der polygonalen Apsis in die Wand eingefügte Altar von 2,3 m Breite auf über 3 m Höhe bildete nämlich ursprünglich den Haupttheil eines älteren Hochaltars, an dessen Stelle jetzt ein unbedeutender Barokaltar getreten ist). Das stimmt vollkommen mit den geschichtlichen Erinnerungen, die sich an die Abtei knüpfen: ein Vorfahr der Familie hatte 1061 die blutige Schlacht zwischen Mailändern und Pavesern gewonnen, die der Oertlichkeit den Namen Campomorto eintrug, und 1187 war von dessen Nachkommen die Abtei gestiftet worden, deren Prior stets den Mitgliedern der Familie entnommen werden musste. Auch die Persönlichkeit des Stifters des Altars lässt sich näher bestimmen. Obwohl leider in der betreffenden Inschrift die Jahreszahl der Stiftung nicht angegeben ist, macht doch der Stil des Werkes die Annahme, dass es dem Ende des 15. oder dem Beginn des 16. Jahrhunderts angehöre, zur Gewissheit. In

der angeführten Zeitepoche giebt es aber in der Familie Mantegazza nur ein Mitglied, namens Francesco: es ist dies derselbe, der 1493 Befehlshaber der Reiterei des Herzogs Ludovico il Moro war, 1518 von Leo X. zum Pfalzgrafen (conte palatino) creirt ward und 1522 von Herzog Francesco Sforza II. das Privileg des „sindaco fiscale" erhielt. Francesco hatte einen Bruder Ambrogio, der 1490 nach heftigem Kampfe mit einem Mitbewerber Prior der Abtei von Campomorto ward. Es ist also wohl erklärlich, dass Francesco, nachdem er um dieselbe Zeit zu hohen Würden gelangt war, zugleich in der Absicht, seinen Bruder in dem neuerlangten Priorat zu befestigen, sich entschloss, die Chorcapelle (die in der That den Stil des lombardischen Quattrocento zeigt) umzubauen und die Altartafel für dieselbe zu stiften. Die sonst in der Sculptur nicht eben gewohnte Darstellung des Hauptreliefs der Tafel, der Himmelfahrt Mariae, erklärt sich daraus, dass die Abtei der „Vergine Assunta" geweiht war und noch ist, und die Beischriften der Scenen lassen darauf schliessen, dass bei der Anordnung des Werkes viel eher der gelehrte Abt Ambrogio, als der Kriegsheld Francesco das entscheidende Wort zu sprechen gehabt habe. Der Zeitpunkt der Entstehung des Werkes aber bestimmt sich nun auch näher zwischen den Jahren 1490 und 1518: denn wäre es später entstanden, so hätte der Stifter nicht unterlassen, seinem Namen den Grafentitel hinzufügen zu lassen. Es bleibt nur noch die Frage nach dem Schöpfer des bedeutenden, in vollkommen unversehrtem Zustande erhaltenen Werkes zu stellen, das in seinem künstlerischen Werthe sowohl, wie in seinen Dimensionen die beiden ähnlichen Arbeiten, die wir noch aus jener Zeit besitzen, die Altartafel mit der Anbetung in der Sala capitolare de' Padri der Certosa von Pavia, den Gebrüdern Mantegazza zugeschrieben, und die andere mit der Kreuzabnahme im Capitelsaal dei Conversi ebendort weitaus überragt. Darauf wagt jedoch Sant' Ambrogio keine bestimmte Antwort zu geben, da uns sowohl die Inschriften am Werke selbst, als auch sonst urkundliche Angaben darüber im Dunkel lassen. Es wird nun die Aufgabe der Kenner und Kunstfreunde sein, sich mit dem neueingeführten Sculpturwerke eingehend zu befassen, und ihm seine Stelle unter den Arbeiten der zu Ende des Quattrocento und zu Anfang des Cinquecento so blühenden lombardischen Bildhauerschule anzuweisen. *C. v. F.*

Ueber die frühere Thätigkeit des Cosimo Rosselli, welche uns „bisher so gut wie unbekannt ist" (Cicerone 6, II. p. 572), scheinen einige urkundliche Angaben Licht zu verbreiten, welche von Tanfani Centofanti kürzlich publicirt sind (Notizie di artisti tratte dai documenti Pisani. Dispensa I, Pisa 1896 p. 129/130). Eine kurze Notiz über dieselben Documente hatte schon Supino (Arch. stor. dell'arte, t. VI p. 421) veröffentlicht, die aber, soweit ich sehe, nicht beachtet worden ist. Am 8. October 1465 übernahm es Cosimo di Lorenzo, pittore fiorentino „a dipignere sopra il coro sotto il palcho di duomo, e de' cominciare una storia"; der Künstler soll Bezahlung erhalten, falls sein Werk dem operaio gefällt, — eine Art des

Contracts, die in Pisa häufigen angewendet worden zu sein scheint. Am 8. Februar 1466 erhielt der Künstler die Summe von 214 Lire bezahlt und wir erfahren bei der Gelegenheit, dass er eine Geburt Christi gemalt hatte. Nun findet sich weiter, dass im Laufe des Jahres 1466 ein „maestro Chimento di Lorenso da Firensa (sic!) dipintore" mit Malereien für den Chor des Doms beschäftigt war; er war, nach der Angabe des Herausgebers, ein Bruder des Cosimo. Tanfani Centofanti beruft sich hierfür auf ein Document, das er im Wortlaut nicht mittheilt, und nach welchem Cosimo dem Chimento aus Florenz Malmaterialien zusandte. Es ist bekannt, dass Cosimo Rosselli's Vater Lorenzo hiess; des Weitern ersieht man aus dem Stammbaum der Familie Rosselli, den Milanesi publicirt hat (Vasari, t. III p. 192 und 193), dass Cosimo einen Bruder Clemente hatte, der ebenfalls Maler war. Wir dürfen wohl ohne grosse Kühnheit bei der Uebereinstimmung aller übrigen Thatsachen den Chimento der Pisaner Urkunde mit diesem Clemente identificiren. Dann haben wir das bis dahin unbekannte Factum, dass Cosimo Roselli 1465 bis Anfang 1466 in Pisa thätig war. Von der „Geburt Christi" aber ist keine Spur auf unsere Zeit gekommen, und bei dem Stillschweigen unserer sämmtlichen Quellen dürfen wir annehmen, dass das Werk schon frühzeitig — wohl infolge von baulichen Veränderungen — zu Grunde gegangen ist. *G. Gr.*

Zu Carel van Ypre. Im „Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique" theilte H. Hymans vor Kurzem einige werthvolle Angaben über Carel van Yper mit. Sie sind aus dem Cartulaire der Abtei Groeninghe geschöpft und unterrichten uns erstlich darüber, dass Carel v. Yper mit seinem Familiennamen Foort geheissen hat, weiterhin darüber, dass er am 22. Juni 1562 gestorben ist. Van Mander (Originalausgabe Fol. 253 verso) giebt 1563 oder 1564 („1563 oft 64") als Todesjahr des Künstlers an und erzählt in ziemlich breiter Darstellung das schauerliche Ende desselben. Carel von Yper brachte sich bei einem geselligen Mahl, offenbar von plötzlicher Melancholie erfasst, einen Messerstich bei. Um seinen Körper vor der nachträglichen Entehrung auf dem Galgen zu retten, brachten die Genossen den Verwundeten ins Kloster zu Ghroeninghe, das eine Freistätte („een vrydom") bot. Dort starb der Verwundete nach einigen Tagen.

Die erwähnte Urkunde erscheint bei Hymans in folgender Form:

„En l'an 1562, le 22e jour du mois de juin, est mort, au-dessus de la porte d'entrée, certain Charles Foort, peintre d'Ypres, lequel avait accepté la franchise. Il était bâtard et ne laissait point d'enfants."

„Le couvent, admis à intervenir au partage en ligne paternelle pour le quart de l'avoir délaissé par le défunt dans l'enceinte du domaine abbatial, il s'est trové que cet avoir consistait exclusivement dans les vètements du prénommé. La veuve, à l'intervention de personnes honorables a transigé avec Madame (l'Abbesse) pour la somme de 3 livres parisis". *Th. v. Fr.*

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Br.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

LIBRI LITURGICI BIBLIOTHECAE APOSTOLICAE VATICANAE

MANU SCRIPTI.

DIGESSIT ET RECENSUIT **HUGO EHRENSBERGER.**

Lex.-8°. (XII u. 592 S.) *M.* 25; geb. in Halbsaffian *M.* 30.

So bedeutsam auch die Ausbeute aus den liturgischen Manuscripten der Vaticana bisher gewesen ist, so fehlte es doch an einem zusammenfassenden Werke, in welchem die ganze Fülle dieser für die Geschichte der Liturgie und überhaupt für die theologische Wissenschaft so wichtigen Quellen nach Zahl und Werth gewissermassen mit einem Blicke überschaut werden konnte. Diese Aufgabe will das Werk von Ehrensberger lösen. Dasselbe darf auf dem Gebiete der Liturgik seinen Platz unter den hervorragendsten Quellenwerken aller Zeiten beanspruchen. Dem monumentalen Charakter des Inhalts trägt auch die Ausstattung die gebührende Rechnung.

Verlag von W. SPEMANN in Berlin

Publikation der Königlichen Museen in Berlin

Beschreibung der antiken Münzen

—— 8°. **In Leinwand gebunden.** ——

Band I (von **A. von Sallet**): **Taurische Chersonesus, Sarmatien, Dacien, Pannonien, Moesien, Thracien, thracische Könige.** VIII u. 357 S. mit 63 Zinkdr. u. m. 8 Lichtdr.-Tafeln. 1888 M. 25 —

Bd. II (von **A. von Sallet**): **Paeonien, Macedonien, die macedonischen Könige bis Perdiccas III.** VIII u. 207 S. mit 70 Zinkdrucken u. m. 8 Lichtdr.-Tafeln. 1889 . . . M. 20 —

Bd. III 1 (von **H. Dressel**): **Italien: Aes rude, Aes signatum, Aes grave.** Die geprägten Münzen von **Etrurien** bis **Calabrien.** X u. 315 S. mit 89 Zinkdr. u. m. 4 Doppel- u. 14 einf. Lichtdruck-Tafeln. 1894 . . . . . M. 27.50

Weitere Bände in Vorbereitung.

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

INHALT.

Seite

Toscanische und oberitalienische Künstler in Diensten der Aragonesen zu Neapel. Von *C. v. Fabriczy* 85

Hirsfogel's Beziehungen zu Herberstain's Werken. Von *A. Nehring* . . . 121

Georg Pentz, Jörg Bentz, der Meister „J B". Von *Max J. Friedländer* . . 130

Gemäldesammlungen in Wien. Von *Th. v. Frimmel* 133

Der Meister des S. Abondio-Altares im Dom von Como. *Alfred Gotthold Meyer* 147

Das schönste deutsche Buchdruckersignet des XV. Jahrhundert. *Max Lehrs* 151

Litteraturbericht.

Francis Beckett, Altartavler i Danmark fra den senere middelalter. *Adolph Goldschmidt* 154

Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti, scritte da M. Giorgio Vasari. I. Gentile da Fabriano e il Pisanello. *G. Gronau* 156

Berthold Daun, Adam Kraft und die Künstler seiner Zeit. *K. Schaefer* 161

F. von Reber und A. Bayersdorfer, Klassischer Skulpturenschatz . . 164

Museen und Sammlungen.

Photographien nach Gemälden im Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. *Franz Rieffel* 165

Mittheilungen über neue Forschungen.

Die marmorne Altartafel der Abtei von S. Maria di Campomorto. *C. v. F.* 169

Ueber die frühere Thätigkeit des Cosimo Rosselli. *G. Gr.* 170

Zu Carel van Ypre. *Th. v. Fr.* 171

Berlin, Druck von Albert Damcke.